

الدبلومية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد 110 ويوم 2002 السنة السابعة والعشرون



الْأَطْلَابُ الْجَنْوِيَّةُ

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 110 وبيع 2002 السنة السابعة والعشرون

المدير المسؤول

د. علي عقلة عرسان

رئيسة التحرير :

د. بثينة شعبان

أمينة التحرير :

د. ناديا خوست

هيئة التحرير :

□ عدنان جاموس

□ صالح علماوي

□ لطيفة ديوب

□ خالد حماد



مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com

lisanerab.com

رابط بديل



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العربي بدمشق

الاشتراك السنوي

« الآداب الأجنبية »

داخل قطر ١٠٠ ل.س
القطار العربية للأفراد ٢٠٠ ل.س
أو ١٠ دولارات أميركية
خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س
أو ١٥ دولاراً أميركياً
الدوائر الرسمية داخل قطر ٢٠٠
ليرة سورية
الدوائر الرسمية في الوطن العربي
٢٥ ل.س أو ٢٠ دولاراً أميركياً
الدوائر الرسمية خارج الوطن
العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولاراً
أميركياً
اعضاء اتحاد الكتاب ٥ ل.س

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة
أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة
من الأدب العالمي في مجالات
الشعر والقصة والمسرحية وغيرها
من صنوف الأدب الأبداعي وكذلك
في مجالات النقد والبحث
الأدبي .

* توجه جميع المراسلات باسم
أمانة التحرير .

* المقالات النشورة في المجلة
لا تعبّر بالضرورة عن رأي
المجلة .

* المواد التي تلقاها المجلة
لا ترد لاصحابها سواه نشرت
أم لم تنشر .

دمشق - الزقة أوستراد - حصن بـ : 3230
هاتف : 6117242-6117243-6117240

6117243
البريد الإلكتروني :
Email : unecriv@net.sy
aru@net.sy

الإنترنت :
<http://www.awu-dam.org>

الراسلات :
باسم أمانة التحرير
الإدارة
اتحاد الكتاب العرب

تنويه

تعتذر هيئة تحرير الآداب الأجنبية عن قبول أية مادة غير مرفقة
بالأصل الأجنبي؛ كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم
المؤلف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو اللغة
الأصلية التي كتب بها النص.





دعوة

تنوي مجلة "الآداب الأجنبية" نشر ملف خاص عن ((المقاومة في الأدب)) يرجى من الباحثين والمترجمين تزويد المجلة بالمواد التي تتعلق بهذا الموضوع مرفقة بالأصول.



التمازج
والتفاعل

بِقَلْمِ رَئِيسَةِ التَّحْرِيرِ:
دِيَشِينَةٌ شَعْبَانٌ

في هذا العدد باقة من المقالات الشيقة بالفعل والتي تؤكّد على انتشار العرب على الآخر وفهمهم لأدبه ونقدّه واعتراضهم بالاطلاع على الآداب الأخرى دونما شعور بالحيف أو النقص. فالمراجعة بين يزيد بن مفرغ وفيكتور هوغو قراءة إلزامية تقدم للقارئ المتعة والفائدة الجليلة. ومقال مكانة بودلير يقدم نظرة أدبية وسياسية وتقييمية شاملة لمكانة بودلير وأدبه. كما أن مقال هنري غيفورد ترجمة د. فؤاد عبد المطلب فيشكل إضافةً نقديّة جميلة على النقد وتلاقح الآداب والذي نحن بأمس الحاجة إليه اليوم في عصر العولمة. وعلنا نجد في هذا المقال حلًّا لإشكالية العولمة والتفرد حين نقرأ به: "ويمكن أن يقال إنه بينما تتعلم لغات العالم اليوم بشكل دائم من بعضها بعضاً وتتلاقى في خبرة مشتركة فإنها تصرّ بغيره على تفردها.

وعلى عائق [اللغة] نقع منيمة الحفاظ على ذاتنا، وعلى التوكيدات والاحتياطي الذاتي، كما أن خصوصية الفرد تتحدد من خلال علاقته الحميمة باللغة.

وليس هناك أجنبي أبداً يستطيع أن يتغلغل إلى أعماق اللغة، لكنه يمكن أن يتعلم التعرف على صيغها المميزة ويفهم إيقاعاتها. ويجب أن يقبل دارس الأدب المقارن بأن هناك عتبة يجب أن يتوقف عندها. وسيتمد نصف الإغراء في عمله من الإحساس المتزايد بأن الحالة المفردة القائمة في حد ذاتها والطريقة المميزة الخاصة هي التي تمنح كل أدب جماله وسره الخاص به".

والحقيقة إن مقال فوروغ فاروخزاد: كشف النقاب عن الآخر يكشف لنا عمق التجربة الإنسانية المشتركة وجمال التعبير عنها، والذي تحفظ كل لغة وكل أدب بالحق بالتفرد به. وبخلاص القارئ من هذه الباقة بالاستنتاج أن الأدب يعكس النفس والتجربة الإنسانية، وأن اختلاف الثقافات والأداب واللغات يعني ألوان هذه التجربة وعمقيها وسطوعها في النفس الإنسانية والعالم.

لأشك أن من يقرأ الأدب بعمق ويفهم روح الأدب يتخلص وبجدارة من كل الصغائر ومشاعر الفوقية أو التعصب أو الحقد أو الكراهية لأنه يعرف حق المعرفة أن إنسانية الإنسان تسمو فوق العرق والانتماء وأن التجربة البشرية هي ذاتها في شرق العالم وغربه وشماله وجنوبه مع اختلاف في الدرجات والأبعاد. يخلص القارئ من قراءة هذه المقالات بشعور يحثه على المزيد من القراءة والاطلاع وكشف مكونات الأداب العالمية. على هذا الشعور هو الذي حدا بأجدادنا أن يترجموا وينهلوا من معارف الآخرين، ويطوروها بذلك معارفهم والمعرفة عكس الماء لأنه كلما نهل منها الإنسان ازداد عطشاً.

وفي هذا الإطار نفسه وبالروح ذاتها يحتفي شاعر إسباني بابن عربي لينكنا مرة أخرى في هذا العدد بجمال تلاقي الثقافات والأداب وما يعكسه هذا التلاقي من حيوية وغنى وألق كما نتلقى دعوة لإعادة اكتشاف الشاعر ناظم حكمت ونقرأ مختارات من شعر سيرغي يسنين ومن شعر شعراً فرنسيين آخرين.

وتزيين العدد أيضاً مسرحية اللاعب الآخر، ويختتم بمراجعات وأخبار أدبية مترجمة وبهذا نأمل أن تكون قد قدمنا للقارئ العربي حفنة من الأدب الأجنبي الممتع والمفيد على أمل اللقاء به مرة أخرى على صفحات المجلة بمختارات لا تقلفائدة ومتعة، كما ندعوه أن يعني المجلة ويتحفنا بما لديه من ترجمات أو آراء لدفع عجلة عملنا إلى الأمام والارتقاء به قدر المستطاع.

□□□

أ-المقال

- 1- الأدب المقارن بين يزيد بن مفرغ وفيكتور هوغو.....
بقلم : د. عبد السلام العجلي
- 2- مكتبة بودلير،.....بقلم: بول فالبيري،
ترجمة: زياد العودة
- 3- النبرة القومية والتراث،.....بقلم: هنري غيفورد
ترجمة: د.فؤاد عبد المطلب
- 4- كشف النقاب عن الآخر، فوروغ فاروخزاد. بقلم: فرزانه ميلاتسي،
ترجمة: أميس اسماعيل عمر

□

دعوة

إلى السادة المترجمين:

تنوي مجلة "الآداب الأجنبية" نشر ملفين خاصين عن الأدب الأندونيسي والأدبالأرمني، يرجى من الباحثين والمترجمين الراغبين بالمساهمة في الملفين المذكورين إرسال موادهم وترجماتهم إلى المجلة مرفقة بالأصول.

*

الأدب المقارن في رسالة إلى صديق بين يزيد بن مفرغ وفيكتور هوغو

د. عبد السلام العجيلي

ومن جماجم صرعي ما بها قبروا
سلروا إلى الموت ما خلعوا ولا ذعوا
بقدنهار، ومن تكتب منيته
يزيد بن مفرغ الحميري

كم في للروب ولرض للروم من قم
ومن سرابيل أبطال مضرجة
بقدنهار، ومن تكتب منيته

Oceano Nox

Oh! Combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines.
Dans ce morne horizon se sont évanouis
Combien ont disparu, Dure et triste fortune!
Dans une mer sans fond, sous une nuit sans lune,
Sous l'aveugle coéan à jamais enfouis!

Combien de patrons morts avec leurs équipages!
L'ouragan de leur vie a pris toutes les pages
Et d'un souffle il a tout dispersé sur les flots!
Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée.

Chaque vague en passant d'un butin s'est chargée
L'une a saisi l'esquif, l'autre les matelots!

Nul ne sait votre sort , pauvres têtes perdues
Vous roulez à travers les sombres étendues,
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus
Oh! que de vieux parents, qui n'avaient plus qu'un rêve,
Sont morts en attendant tous les jours sur la grève
Ceux qui ne sont pas revenus!

Victor Hugo

ليل المحيط
(أوسينانو نوكس)

آه! كم من بحار ومن قبطان
من انطلقوا مرحين إلى أسفارهم البعيدة
قد تلاشوا وأضحلوا في هذا الأفق الكنيب
كم منهم تراه اختفى، ياتحظ القلسي والحزين
في بحر لا قرار له، وفي ليل لا قمر فيه
دفيناً إلى الأبد في أعماق تمحيط الأعمى!

كم من ربان داهنته المنية هو وملحiche
صفحات حياتهم انتزعتها العاصفة كلها
وبنفحة واحدة بعثرتها فوق الأمواج
مامن أحد عنده علم بنهياتهم الغرقى في الهاوية
ومامن موجة تمر إلا وتحمل شيئاً من بقاياهم

موجة تحمل المجداف، وموجة تحمل الملاح!

لا أحد يعرف مصيركِن أيتها الهمات الضائعة
تندحرجن عبر المدى المظلم
وتصطدم جياهن العينة بالواقع والأصداف المجهولة.
آه! وكم هم أولئك الشيوخ من الأهل الذين لم يكن لهم غير حلم واحد،
فارقوا الدنيا وهم على حسى الشاطئ ينتظرون
أولئك الذين ما كثروا إليهم يعودون!

فيكتور هوغو

إليك يا صديقي:

أمس اشتكيت لي من أنك لا تجد لذة في قراءة الشعر العربي، إذ تفتقد فيه
الخيال الواسع الساحر والمصور المتسلسلة والوحدة الشاملة لأجزاء القصيدة، وكل
ما تجده في قراعتك للشعر الغربي. حاولت أن أبين لك مجال المتعة في كل منها،
وما أظنني استطعت ذلك في الكلمة القصيرة التي قلتها لك. وفي رأس هذه الرسالة
أثبت لك قطعيتين متماثلتين، والقياس مع الفارق، من الشعر العربي والشعر
الفرنجي، وفيهما تتمثل الخصائص الفنية لكل من اللونين الأبيتين في أغلب
صفاتها وأبرزها.

ولعله من الجور أن نقارن بين شاعرين متقاوين في المنزلة الأدبية، كل
منهما في محیطه، كتفاوت يزيد بن مفرغ الحميري وفيكتور هوغو. هوغو في
منزلته بين شعراء لسانه يصبح أن يقارن ببشار بن برد، أو ابن الرومي، أو
بالمتنبي بين شعراء العربية. إلا أن أي شاعر عربي مجید يصلح لأن يكون ممثلاً
للروح الشعرية العربية، كما يصلح لذلك أكبر شاعر. مرد هذا إلى أن الروح
الشعرية ليست شيئاً خاصاً يحمله فرد واحد، أو أفراد قلائل من كل جيل، فيشار
إليهم بالبنان على أنهم شعراء. بل هي، ولاسيما في أيام يزيد بن مفرغ الحميري
أعني في صدر خلافة بنى أمية، روح عامة يحملها الشعب العربي بأسره. يكاد
كل عربي في تلك الأيام يكون قادرًا على أن يقول شعراً في المناسبة التي تثير

شاعريته الموروثة. ومن لم يقدر على ذلك، وهم قلة، فإن الواحد من تلك القلة كان يحمل من خصائص الروح الشعرية ما يعينه على أن يفهم الشعر ويحس به كما صاغ الشاعر شعره وأحس به. وإنك لنرى عند يزيد بن مفرغ الحميري وعند كثير من أمثاله، ومن قل حفاظ شعرهم وانمحى ذكرهم في هذه الأيام، صوراً شعرية أجمل بكثير من الصور التي تجدها في شعر جرير بن الخطفي، وهو السائز الذكر الواسع الشهرة، وعند أمثاله من الشعراء الطائري الصيت.

هذه الأبيات الثلاثة التي أثبتها لك في صدر رسالتي هي مقطع من قصيدة ليزيد بن مفرغ الحميري قالها في خراسان، ابتدأها بالغزل وضمنها الهجاء. أما أبيات فيكتور هوغو فهي نحو من تلك قصيدة نظمها على شاطئ المحيط وسماها بهذا الاسم اللاتيني الموسيقي الواقع. لن أتحدث هنا عن أسلوب شعراء العرب في تنويع الأغراض في قصيدة واحدة واقتصار شعراء الإفرنج على غرض واحد في قصیدتهم. وإنما أقصر كلامي على غرض القصیدتين، أو القطعتين اللتين رویتهما، فأقول إن الغرض فيما واحد وإن اختلف الإطار المؤدى فيه هذا الغرض.

عن الغرض في أبيات ابن مفرغ أقول إن العرب ألقوا في صدر العهد الأموي، أيام كانت حمى الفتوح تغلي في دمائهم، ألقوا أن تتدفق موجاتهم منطلقة من الجزيرة العربية وببلاد الشام وال العراق نحو جبال الأناضول وسيوب آسيا الوسطى، حاملة كلمة الله إلى بقاع وأمصار لم تطأها قدم عربي قبل ذلك. وألقوا كذلك أن يروا مجاهديهم المبعدين في غزواتهم عائدين إليهم تكسوهم حلل المجد والفاخر، كما ألقوا أن يسمعوا عن أناس بقوا في البقاع التي غزوها ممكين لانتصارائهم ومحقظين بما ملكوه في تلك الانتصارات.

وعن غير هؤلاء وأولئك، سمعوا عن أناس ذهبوا ذهاباً لا رجعة له، لم يرهم أحد، ولم يحمل أحد خبراً عنهم. ظل هؤلاء سراً طونه تلك الفوار الثانية بين وهادها ونجدتها وفي أيامها وليلاتها. وفي عصر البطولات والمغامرات ذاك، كان الشعراء في بوادي العرب وحواضرها يتتساولون في قصائدتهم عن أخبار أولئك الغائبين بلا عودة، عن مآثرهم وعن مصائرهم، وكان يزيد بن مفرغ الحميري في أبياته هذه واحداً من هؤلاء المتسائلين.

والغرض عند فيكتور هوغو لا يتعلق بالمفتقدين في الصحاري والسهوب

والجبال والوديان، بل بالذين ركبوا البحار وما آبوا من غيابهم فيه. ذلك أن البحار هي بوادي شعراً الفرنجة. فمنذ الأزل ورجال البحر في بلاد الغرب يضربون صدور الأمواج بمجاذيفهم ويرفعون للرياح أشرعتهم نحو آفاق قد تكون مجيبة وحظوظ ربما كانت قائمة. نوتيون وملحون، وربابنة وقباطنة، ضربوا في هذا القفر المائي العريض، فوق العباب وتحت السماء، الأيام والشهور والسنين التي لا عداد لها. منهم من تعلق بحال المغامرات وسجل اسمه على صفحات التاريخ، ومنهم من عاد إلى ذويه ليقضى باقي عمره في أمان، ومنهم من راح فلا أوية ولا رجوع. كم من شاعر وقف على شاطئ المحيط فاستطع صخور الشاطئ وأمواج البحر عن هؤلاء الذين لم يتوبيوا. لقد كان هوغو من هؤلاء المستطفين.

أول ما لاحظه في المقارنة بين هاتين المقطوعتين هو عدم التماส بين حجميهما. ولا يزال هناك خمسة مقاطع من قصيدة فيكتور هوغو، لم أروها لك، كلها إفصاح عن شعوره ليلة واجه المحيط. الإحسان في المقطوعة متماثلان، ولكن الفرق واضح في عدد الكلمات المعبرة عن ذينك الإحسانين فيهما. ولسنا نستطيع التخلص هنا من مقوله هيولييت تين عن تفاعل البنية والجنس والزمن في تهيئة الأديب. فالاقتضاب في الكلام خلق في العربي قد يكون خاصة من خواص الجنس، أعني العرق، أو يكون أثراً للبنية العربية المجده التي طبعها الاختصار في كل ناحية من نواحيها. فليس في تاريخ العرب، حين كانوا أمّة مستقلة عنيدة الروابط بغيرها من الأمم، مثل ما في تاريخ الأمم الغربية من ملاحم شعرية طويلة أو محاورات فلسفية أو اجتماعية فضفاضة، ولا مفاخرات يطول جداول المتنافرين فيها. وكل ما وصل إلينا من الكلام الكثير عند العرب بضم مقالات يغلب عليها أنها مصنوعة لوفود العرب أمام كسرى، وخطبة منمقة لقس بن ساعدة الإيادي. ولم يكن المفاخر في أسواق العرب يزيد على أن يقول: أنا أعز العرب لأنني أبو عشرة وأخو عشرة وعم عشرة وحال عشرة، ما فيهم إلا فارس مشهور!... أو أن يمد المفتر رجله في سوق عكاظ، وهو يقول: من كان أعز مني فليضربيها! وليس الأمر كذلك عند الأمم الغربية. فالملاحم والمحاورات عرفها الإغريق والرومان والفرنسيون وأنتجوا فيها بكثرة، فهم متطلعون بالفصاحة والبيان مع الإطناب والتطويل في ميدان السياسة والقضاء والأداب.

على أن الإيجاز وحده ليس مدعاه للنفر دوماً. ثمة جماعات في المناطق

الاستوائية بلغ التزام الإيجاز عندها حد الاكتفاء بالإيماء وهز الرأس والأطراف عن الكلام، وهي ليست من البيان والإفهام في شيء. وإذا كان تأثير البيئة يبدو في إيجاز العربي واختصاره في الكلام فإن خصائص الجنس التي تتبدى في ذكائه وتفتح ذهنه لا تسمح لهذا التأثير بأن يطمس بلامعه وحسن بيانه، ففي العبارة المقتصبة يضع الأديب العربي عالماً كاملاً من الصور، تنجل أمام المتكلمي العربي واضحة في ثنايا كلماتها القليلة. هذه الصور يبرزها اختيار حروف العبارة وتنابع كلماتها وتربيد أسماء معينة، من شأنها كلها أن ترسم في المخيلة صوراً شتى يوحى بها المتكلم. وهذا الأسلوب من الصياغة يجعل من الصعب على من تكون له ذهنية كذهبية صانع العبارات المقتصبة أن يتفهم عناصر الجمال فيها. وهذا ما يفسر كون ألوان من الإيجاز التي تتبدى في بعض آيات القرآن الكريم مثلاً تبدو غريبة على القارئ العربي في أيامنا هذه، في حين أنها كانت ذروة في الإعجاز عند من سمعوها أول مرة في زمن التنزيل. فكان آيات الأدب العربي مثل بعض الكتابات الدقيقة التي يستعان لقراءة ما فيها بالعدسات المكبرة، فهي لا يستطيع فهم محتواها بغير استعمال هذه العدسات، على أننا اليوم، ونحن نفتقد السليقة الذهبية القريبة من ذهنية العربي في العصر الأموي، نستطيع أن نصل إلى مكان يصل إليه ذلك العربي ببداهة وغفوية، إذا ما تفهمنا الظروف التي نظم فيها الشاعر الذي هو يزيد بن مفرغ الحميري أبياته الثلاثة المبدوءة بها هذه السطور.

في ثلاثة مقاطع وثمانية عشر بيتاً من الشعر ترى أن فيكتور هوغو يتسائل دهشاً وحزيناً عن البحارة والربابنة الذين تلاشوا واختفوا في أحشاء خضم لا قاع له وفي ليلة لا قمر فيها. إنه يستقصي جوانب الصورة التي تراحت في مخيلته، مستحثاً بإسهاب عن جثث الغرقى المتهاوية في الظلمات صاكناً بجباها الميتة أحجار القاع وأصدافه. وفي وصفه لما تراءى له لا يترك مجالاً لإجهاد فكر القارئ أو المستمع أو زيادة للمستزيد.

أما الشاعر العربي فقد قدم لك لما يريد أن يطلعك عليه صورة مقاربة للصورة التي رسمها هوغو، ولكن بأسلوب آخر. لم يطل الشرح ولم يكثر من الأوصاف بل أوجز واختصر، ومع ذلك فقد بلغ وأفهم وأوحى في ثلاثة أبيات مثل ما فعل هوغو في ستة عشر بيتاً وثلاثين بيتاً آخرى لم أتبتها لك.

في أبياته الثلاثة لم يطلب يزيد بن مفرغ في التحدث عن الأصقاع النائية

التي ابتلعت الغزا، فما كانت لهم رجعة من غزوتهم البعدة، إطناپ هوغو في التحدث عن ضياع بحاته. كل ما فعله ابن مفرغ هو أن نطق بكلمتين مفردتين: الدروب، وأرض السند. هاتان الكلمتان تحملان إلى العربي حاضر البديهة ونشيط الذهن موحيات لا تقع تحت حصر. الدروب، هي تلك المضائق التي تخترق جبال طوروس والتي شهدت جيوش الغزا ذاهبة وأيبة وتخضب صخورها بدماء المقاتلين في عشرات المعارك بين العرب والروم. وأرض السند، هي البقاع التي لم يكن العربي يظن أن لها وجوداً في امتدادها وراء مرد خير وصخوره حيث يكمن موت أسود خلف كل صخرة منها. مفردتان ترسمان الكثير الكثير من الصور في مخيلة عربي ذلك الزمان حين تسقطان في سمعه. فإذا سمع بعدهما مفردات الجثث وصرعى ما بها قبروا، وسرابيل أبطال مصرجة، اكتملت في تصوري لوحه رائعة ومثيرة عن بواد ومرتفعات ووهاد يرتدى البصر عن أقصاها حسيراً، وتطلع الشمس فوقها على جمامج مبعثرة هنا وهناك وعظام متاثرة وأشلاء أبدان لا تزال تصبغ مزق جلودها الدماء النازفة، وتتكامل الصورة المادية في هذه اللوحة بصورة معنوية، نفسية، حين يقول الشاعر لسامعه إن هذه الجمامج والجثث هي لأبطال ساروا وهم يعلمون أنهم إلى الموت سائرون، فما خافوا في علمهم بهذا ولا ذعرووا!!....

في آخر مقاطع هوغو الثلاثة يصف الشاعر إسدال النسيان ستاره على ذكرى أولئك المنكودين الذين ابتلعتهم لحج المحيط. وهو في المقاطع التي لم أثبتها لك يفصل في وصف ما ماحاه هذا النسيان من ذكرى الغرقى في تلك اللحج. يطبق الموت أجيافاً أهليهم الذين طالما انتظروا عودتهم على حصى الشاطئ دون أن تتكلل أعينهم برؤيتهم عائدين. لا تثبت أسماءهم حجرة منقوشة في مقبرة القرية ولا تتردد ذكراتهم في أغنية ساذجة لشحاذ تحت الجسر المتهدم. يرسم الشاعر لذلك النسيان كل الصور الموحية به، ويقدمها إليك جاهزة لا تجهد أنت في تصورها. أما شاعرنا العربي فهو لainفع ذلك. إنه يشركك في صياغة اللوحة المعبرة عن ذلك النسيان، بأن يلقى إليك كلمات قليلة تدفعك بالياءها إلى تصور اللوحة بنفسك. إنه يقول:

بقدنهر، ومن تكتب مني
بقدنهر، يرجم دوته الخبر

كلمة قندهار وحدها، بعجمتها وفخامة لفظها، تحمل إلى العربي، عربي تلك الأيام بصورة خاصة، عالماً من الصور غير المألوفة لها. فإذا قال بعدها: يرجم دونه الخبر، أتم صورة النسيان كاملة ومقنعة. إنه بهذه الكلمات القليلة قد بين لسامعه القوة التي تتحمّي بها الأسماء وسمياتها، في ذلك البلد القاصي الذي اسمه قندهار. لقد أديت هذه الكلمات بليحانها القوي ما أدى مه مقاطع فيكتور هوغو بكلماتها الكثيرة، وزادت عليها بأنها، كما قلت أعلاه، حين لم تحمل إلى القارئ أو السامع بأسهابها لوحة النسيان جاهزة، أشركته برسم تلك اللوحة وصياغة عناصرها بتخيله وتصوره الذاتيين.

الاقتضاب الذي تظاهر في أبيات يزيد بن مفرغ المفعمة بما يشير الخيال ويدعو إلى التصور إنما هو، كما أسلفت، طبع في العربي بصورة عامة، وفي الشعر العربي بصورة خاصة. ولعل وحدة البيت في القصيدة العربية ما هي إلا إحدى ظاهرات الاقتضاب المذكور. ووحدة البيت هذه لم يعد بميسور الشعراء المتأخرین، شعراء هذا العصر على الأخص، التزامها بكفاءة كما كان يفعل الأولون. ذلك لأن التصورات والأخيلة عند المتأخرین اختلفت، باختلاف أنماط الحياة وألوان الثقافة عنها عند الأولين. وهذا هو أحد مباعث الهلولة والاضطراب اللذين نجدهما في كثير مما نقرأه من الشعر الحديث، إذ أدى إليهما ضياع التوازن بين المبني والمعاني فيه.

ولابد من القول إن تأثرنا بهذه الأبيات الثلاثة وأمثالها يكون أكثر كلما كنا في استعداد نفسي وأجواء فكرية وثقافية مماثلة أو قريبة مما كان فيه الشاعر والمستمعون إليه أيام نظم أبياته هذه. هذه الأبيات كانت قادرة في تلك الأيام على أن تؤثر في نفوس من يتلقونها تأثيراً لا يقاس به التأثير الذي ينالنا نحن منها في زمننا هذا. ومصدق على ما أقوله أورد ما يرويه صاحب الأغاني عما فعلته هذه الأبيات بعينها في أحد مجالس هرون الرشيد الغنائية، فقد روى أبو الفرج الأصفهاني أن الرشيد سمع بأن مغنيه ابن جامع يكون أحسن ما يكون غناء إذا حزن، فأحب أن يسمعه على تلك الحال. وفي أحد مجالس أنسه قال الرشيد لابن جامع: وردت علينا خريطة فيه نعي والدتك! وكان ابن جامع بارأ بأمه، فاندفع يغنى بتلك الحرقـة والحزن في قلبه بأبيات يزيد بن المفرغ:

كم في الدروب ولرض الروم من قدم ومن جماجم صرعى ما بها قبروا

ومن سرابيل أبطال مضروبة
سلروا إلى الموت ما خاقوا ولا ذعوا
بقندهار، ومن تكتب منيته
قال راوي الخبر: فوالله ما ملنا أنفسنا، ورأيت الغلمان يضربون برؤوسهم
الحيطان والأساطين...

على أنه ليس من الانصاف، ولا من المعقول أو الممكن، أن نطالب القارئ العربي اليوم بأن يعود بفكرة وتقافته وأجواء حياته إلى مثل ما كان عليه الناس في أيام قيل فيها هذا الشعر، ليحسن الاستمتاع به.

ما ننتمناه لهذا القارئ العربي، وهو أمر ممكناً ومطلوباً، أن يعرف تاريخ أمه حق المعرفة وأن يحسن لغتها تمام الإحسان، وأن يتملى من تقافتها وأدبها كما يجب عليه أن يفعل. إذا صح له كل هذا أو صح له نصيب كبير منه فهو لا شك قادر على تقبيل أبيات ابن مفرغ وأمثالها والتعمتع بجمال ما تصفه وما توحى به مثل قبول الأولين لها وتمتعهم بها. فما يبعد القراء العرب اليوم، ولا سيما الشباب منهم، عن اكتشاف مجالِ الجمال الفني في أبيات ابن مفرغ ويدفعهم إلى استحسان قصيدة فيكتور هوغو، هو أن المحيط الأطلسي، الذي وقف الشاعر الفرنسي على شاطئه وتحدث عن ربنته وملأه، أصبح في تفكيرهم وتقافتهم وتصوراتهم أقرب إليهم بكثير من الصحاري العربية أو قندهار التي غزتها جيوش أجدادهم وضاعت فيها آثار الأبطال من أولئك الأجداد. ليس العيب إذن في أدبنا حين تتضل ناشستا عليه الآداب الغربية بألوانها المختلفة. بل هو العيب فيما فينا نحن، حين تعوزنا السليقة والطبع والمعرفة التي بها نصل إلى فهم أدبنا ولذة تذوقه وإلى حسن تقديره والاستمتاع به.



مكانة بودلير

تأليف: بول فاليري

■ ترجمة: زياد العوده ■

إن "بودلير" في أوج مجده؛

فهذا المجلد الصغير، مجلد: "زهور الشر"، الذي لا يصل إلى ثلاثة صفحات، يعادل في تقدير الأدباء، الأعمال الأكثر شهرة وضخامة. لقد ترجم إلى معظم اللغات الأوروبية، وتلك واقعة سوف تتوقف عندها للحظة من الزمان؛ فهي واقعة لا مثيل لها في تاريخ الآداب الفرنسية، كما أظن.

إن الشعراء الفرنسيين على العموم غير معروفين، ولا يلاقون الاستحسان في الخارج إلا قليلاً، وتُنسب إليّنا ميزة النثر على نحو أيسر؛ غير أن القدرة الشعرية لا يُسلم بها لنا إلا بتقدير وصعوبة. إن النظام، وذلك النوع من الصراامة اللذين يسودان لغتنا، منذ القرن السابع عشر، وتشدّدنا الخاص، وغروضنا الدقيق، وميلنا إلى التبسيط والوضوح الفوري، وخشيّتنا من المبالغة والسخرية، وذلك الضرب من الاحتشام في بياننا، ونزع فكرنا إلى التجريد قد صنعت لنا شعرًا على درجة كافية من الاختلاف عن شعر الأمم الأخرى، وهو شعر غير محسوس بالنسبة إلى تلك الأمم في أغلب الأحيان.

إن "لافونتين" يبدو غبيًا بالنسبة للأجانب. أما "راسين" فمحرم عليهم، إن إيقاعاته على درجة مفرطة من الحداقة، وتصوирه صرف إلى درجة فانقة، وخطابه مفرط في أناقته، وفي دقائقه، بحيث لا يمكن أن يتأثر بها أولئك الذين لا يمتلكون معرفة عميقة وأصيلة بلغتنا.

إن "فيكتور هيغو" ذاته قلما شهد انتشاراً خارج فرنسا إلا من خلال روایاته. أما مع "بودلير"، فإن الشعر الفرنسي يخرج أخيراً من حدود الأمة، ويأخذ الناس بقراءته في العالم. إنه يفرض نفسه باعتباره شعر الحداثة نفسه، وهو يولد الماكاوة، ويُخصَّب عقولاً عديدة. إن رجالاً من أمثال "سوينبورن"، و"غابريل دانوزيو"، و"ستيفان جورج"، يشهدون بصورة رائعة على تأثير "بودلير" في الخارج.

يمكنني إذن أن أقول: بين الشعراء الأعظم، والأكثر موهبة من "بودلير"، إلى حد بعيد، مامن شاعر بينهم أكثر أهمية منه.

فعلم تقوم هذه الأهمية الفريدة؟ وكيف أمكن لشخص على تلك الترجمة من الخصوصية، وعلى ذلك بعد عن المعدل الوسطي، شأن بودلير، أن يولّد حركة على تلك الترجمة من الاتساع؟

إن هذه الخطوة العظيمة اللاحقة (بعد الوفاة)، وهذا الخصب الذهني، وهذا المجد في أعلى مراحله، لا بد من أن تكون مرتبطة ليس فقط بقيمة الخاصة باعتباره شاعراً بل بظروف استثنائية أيضاً. إنه لظرف استثنائي أن يرتفق عقل نقدي بخاصة الشعر. إن "بودلير" يدين لهذا الاقتران النادر باكتشاف رئيس. كان "بودلير" قد ولد شهوانياً ودققاً، كان ذا حساسية قادحة تتطلب فيها إلى أكثر الوان البحث رهافة عن الشكل، غير أنه لم يكن لتلك الموهاب أن تصنع منه إلا منافساً لي "غوتبيه"، بالتأكيد، أو فناناً ممتازاً من فناني "البرناس"، لو لم يستحق، من خلال فضوله الذهني، فرصة اكتشاف عالم "فكري" جديد في مؤلفات "إدغار بو". إن شيطان الصفاء الذهني، وعقربي التحليل، ومبتكر التوفيقات الأكثر جذة، والأكثر فتننة للمنطق مع الخيال، وللصوفية مع الحساب، وعالم نفس الاستثناء، والمهندس الأدبي الذي يعمق ويستخدم موارد الفن كافة، تبدلت لها جميعها، في شخص "إدغار بو" وأذهلته.

إن العيد من النظارات الأصلية، والوعود الفانقة تسحره، فتحتول موهبتة، من جراء ذلك، ويتبدل مصيره بتأثيره تبدلاً رائعاً.

سأعود بعد قليل إلى تأثيرات ذلك التماس السحري بين هذين الذهنين. غير أنه يتعمّن علىي منذ الآن أن أعاين ظرفاً ثانياً جديراً باللحظة لكونه "بودلير".

فحين يصل إلى مرحلة الرجولة، تكون الرومانسية في أوجها، ويغدو جيل باهر ممتلكاً لإمبراطورية الأدب. إن "لامارتين"، و"هيغو"، و"موسيه"، و"فيني" هم سادة تلك الفترة. لنضع أنفسنا في وضع شابٍ يبلغ سن الكتابة في عام 1840. إنه يعذني بأولئك الذين تحثه غريزته على أن يلغيهم؛ إن وجوده الأدبي الذي استثاروه وغذوه والذي حرّضه مجدهم، وحذّرته مؤلفاتهم، قد أصبح معلقاً على رفض هؤلاء الرجال، وإسقاطهم وإحلال غيرهم محلهم؛ فهم يبدون، بالنسبة إليه قد ملؤوا كلَّ فضاء الشهرة؛ فيمّنْ عليه أحدهم عالم الأشكال، والأخر عالم المشاعر، وأخر كل ما يشير إلى الاعجاب، وأخر العمق.

إن المقصود هو أن يتميّز المرء بأيِّ ثمنٍ عن مجموعة من الشعراء الكبار الذين ألغت بينهم المصادفة على نحو استثنائي، في العصر نفسه، وجميعهم في أوج اقتدارهم.

كان يمكن لمشكلة "بودلير" إذن — بل كان لأبد لها — أن تُطرح على النحو التالي: "أن يكون شاعراً كبيراً، ولكن لا يكون لامارتين، أو هيغو، أو موسيه". وأنا لا أقول إن هذا الكلام قد كان واعياً، بل إنه كان موجوداً بالضرورة في شخص بودلير، وحتى أنه قد كان "بودلير" نفسه من حيث الجوهر. لقد كان مبرر وجوده؛ ففي مجالات الإبداع، التي هي أيضاً مجالات الزهو، لا تنفصل ضرورة التمييز عن الوجود ذاته.

إن "بودلير" يكتب في مشروع مقدمته لديوان "زهور الشر"، "كان شعراء مشهورون قد اقسموا منذ زمن طويل المقاطعات الأكثر ازدهاراً في المجال الشعري الخ... ولسوف أصنع إذن شيئاً آخر...".

لقد آل الأمر به إجمالاً إلى معارضته النظام على نحو متزايد في وضوحه، أو إلى غياب النظام، وهو ما نسميه الرومانسية، وأجبرته حالة النفسية، ومعطيات أخرى على ذلك.

لن أقدم تعريفاً لهذا المصطلح (الرومانسية)؛ فقد يكون من الضروري، لكن يحاول المرء ذلك، أن يكون قد فقد كل إحساس بالتشدد. ولا يشغلني هنا سوى أن أرجع ردود فعل شاعرنا واستبعاراته الأكثر احتمالاً إلى "حالة ولادتها"، حين يتوجه مع أدب عصره. إن "بودلير" يتلقى انطباعاً معيناً منها بحيث يتanax لنا، ويسهل علينا حتى أن نسترجعه. وبفضل تتبع الزمان، وتطور الأحداث اللاحقة —

بل بفضل بودلير، وأعماله، ومصير تلك الأعمال – نمتلك في واقع الأمر وسيلة سهلة ومؤكدة لكي نحدّد بعض الشيء فكريتنا بالضرورة، والمقررة حيناً، والاعتباطية حيناً آخر عن الرومانسيّة. وهذه الطريقة تتمثل في ملاحظة ما أعقب الرومانسيّة، وهو الذي أتى ليفسدها، ويأتي إليها بتصحيحات وتناقضات، ول يجعل محلها أخيراً. ويكتفي أن نعاين الحركات والأعمال التي أتتْجَتْ بعدها، وضدّها، والتي كانت رديداً دقيقة على ما كانت عليه، بصورة محتومة وآلية، إن الرومانسيّة التي نظر إليها على ذلك النحو قد كانت، والحالة هذه، ما ردّت عليه الطبيعية، وما تجمّع البارناس ضدّها، وقد كانت كذلك الأمر الذي حدّ الموقف الخاص لبودلير، لقد كانت ما أثارتها ضدّها، بصورة متزامنة تقريباً، إرادة الكمال – أي : نزعة الفن للفن الصوفية – وتطلب الملاحظة، والتثبت اللا شخصي للأشياء، وبكلمة واحدة: الرغبة في مادة أكثر صلابة، وشكل أكثر براعة، وأكثر نقاء. فلا شيء يعلمنا عن الرومانسيّين بصورة أوضح من جملة برامج ونزعات خلفائهم.

لعل عيوب الرومانسيّة لا تتعدّى أن تكون الإفراطات التي لا تفصل عن ثقتها بنفسها؟...

إن بفاعلة التجديدات مجرّبة. أما الحكمة والحساب والكمال إجمالاً، فلا تظهر إلا في لحظة اقتصاد القوى.

ومهما يكن من أمر؛ فإن عهد التدقيقات يبدأ منذ فترة شباب بودلير. وسبق أن احتاج غوتييه على تراخي مقومات الشكل، وعارضها، وعلى فقر اللغة وعدم صحتها. وبعد قليل تعارضُ الجهود المتّوّعة، جهود "سانت بوف" و"فلوبير"، ولو كونت دوليل" السهولة المشبوبة العاطفة، ووهن الأسلوب، وضروب طغيان الترهات والغرابة، إن البرناسيين والواقعيين سوف يقبلون بأن يخسروا، من خلال الكثافة الظاهريّة، والغزاره والحركة الخطابيّة ما سيكسبونه من العمق والصدق، ومن الجودة الفنية والفكريّة.

سأقول باختصار، إن إحلال هذه "المدارس" المختلفة محل الرومانسيّة، يمكن أن يفهم على أنه إحلال لعملٍ متّبصّر محل عمل عفوٍ.

إن الأعمال الرومانسيّة عموماً قلما تحتمل قراءةً متأنيّةً ومحفوّفةً بالمقومات التي يُبديها قارئٌ صعبٌ ومرهفٌ الذوق.

كان "بودلير" هو ذلك القارئ، فقد كان يرى أكبر النفع – وهو نفع حيوي – في أن يلتفت ويتبع كل نقاط الضعف والهبات في الرومانسية التي يلاحظها عن كثب في أعماله، وفي أشخاص أعظم رجالاتها، ويبالغ في هذه النقاط. وقد أمكن له أن يقول: إن الرومانسية في أوجها، إذن، فهي قابلة للموت، وقد أمكن له أن يعاين آلهة تلك الفترة، وأنصاف آلهتها بتلك النظرة التي كان ينظر بها كل من "تاليران" و"ميترنيخ" نحو عام 1807، إلى سيد العالم، على نحو غريب...

كان "بودلير" يتطلع إلى "فيكتور هيغو"، وليس أمراً متعذراً أن نخمن ما كان رأيه فيه. كان "هيغو" مهمينا، وكان يمتاز على "لامارتين" بعده (أدوات عمل)^(١) أكثر اقتداراً للغاية وأكثر دقة. إن سجل كلماته الواسع، وتتنوع إيقاعاته، والغزاره الفياضة لصوره، كانت تسحق كل شعر ينافسه. غير أن أعماله كانت تتبع العامي المألوف أحياناً، وتضيّع في البلاغة التعبية، وفي النداءات غير المتاهية، كان يغازل الجمهور، ويتحاور مع الله، إن بساطة فلسفته، وغياب التناسك والتماسك في ألوان التوسيع فيها، والتباين المتواتر للتفصيل، مع هشاشة الذريعة، ووهن المجموع، كل مكان من شأنه، في حاصل الأمر، أن يصدم، وأن يعلم بالنتيجة، وأن يوجه نحو فن شخصي مقبل مراقباً شاباً لا رحمة لديه. لابد أن هذه الأمور قد سجلها بودلير في ذاته، وأن يفرق مابين الإعجاب الذي كانت تفرضه عليه موهابـ هـيـغوـ الرائـعـ وـضـرـوبـ عـدـ النـقـاءـ،ـ وـالـتهـورـ،ـ وـالـنوـاحـيـ القـابـلـ للـطـعـنـ عـلـيـهاـ في مؤلفاتهـ – أي إمكانات الحياة، وفرص المجد التي يتـبـعـ افتـاصـلـهاـ فـنانـ كـبـيرـ منـ مثلـ هـيـغوـ.

وإذا ما أساء المرء الظن بعض الشيء، وأبدى قدرأ أكبر من الحدق، فلسوف يكون هناك ما يغرقه بتقريب شعر فيكتور هيغو من شعر بودلير، بقصد إظهار هذا الشعر وكأنه مكمل تماماً لذلك الشعر. إنني لن ألح على هذا، فالمرء يلاحظ إلى حد كاف أن "بودلير" قد بحث عملاً لم يصنعه "فيكتور هيغو"، وأنه يتجنّب كل المؤثرات التي لا يمكن منافسة "فيكتور هيغو" فيها، وأنه يرجع إلى فن نظم أقل حرية، ويبدي أكبر الاهتمام بأن يكون بعيداً عن النثر، وأنه يتتابع ويلتقى على الدوام تقريباً إنتاج السحر المستمر، وهذه مزية لا تقدر بشئ، وكأنها سامية، لبعض القصائد – ولكنها مزية قلماً نصادفها، وهذا القدر القليل نادراً ما يكون

^(١) توضيح مقترح للمترجم (م. ز. ع.).

صافياً، في أعمال فيكتور هيغو الهائلة الاتساع.

فضلاً عن ذلك، فإن "بودلير" لم يعرف، أو لم يكُن يعرف "فيكتور هيغو" الآخر، أي صاحب الأخطاء القصوى، والجماليات الرفيعة: "فأسطورة القرون" تصدرُ بعد عاملين من "زهور الشر"، أما الأعمال اللاحقة لـ"هيغو"، فلم تنشر إلا بعد وفاة "بودلير"، بزمن طويل، وإنني أنسِبُ إليها أهمية فنية أعلى إلى حد لا متناهٍ من أهمية كل أشعار "هيغو" الأخرى، وليس هذا هو المجال لكي أفصل في هذا الرأى، وليس لدى الوقت لذلك، ولن يتعدّى ما أفعله الشروع في استطراد ممكِن. إن ما يذهلني عند "فيكتور هيغو" هو تلك القدرة الحيوية التي لا مثيل لها، والقدرة الحيوية تعنى العمر المديد، والقدرة على العمل مجتمعين. إنها العمر المديد الذي يتضاعف بالقدرة على العمل؛ فخلال أكثر من سِتَّين عاماً، يباشرُ هذا الرجل الفائق عمله من الساعة الخامسة حتى الظبرة كل يوم! ولا يكف عن ابتعاث التوفيقات اللغوية، وعن توخيها، وعن انتظارها، وعن سماعها وهي تستجيبُ له. إنه يكتبُ مئة أو مئتي ألف بيت من الشعر، ويكتسب من خلال هذا التمرّين المتواصل طريقة في التفكير فريدة، حكم عليها عدد من النقاد السطحيين حسب قدراتهم، غير أنه في سياق هذه المسيرة الطويلة، لم يكلَّ "هيغو" عن أن يكمّل نفسه، وأن يزداد قوّة في فنه، ولا ريب في أنه يخطي أكثر فأكثر في اختياره، ويفقد بصورة متزايدة الإحساس بالنسبة. إنه يُعجنُ أبياته الشعرية من كلمات "غير محددة"، وشامضة، ومدوّحة، ويضع فيها الهوة، واللانهائي، والمطلق على نحو مفرط في غزارته، وبسيولة كبيرة بحيث تفقد هذه التعبيرات الفظيعة حتى مظاهر العمق الذي يبيّنا إياه الاستخدام.

ولكن أيضاً، آية أبيات خارقة، آية أبيات لا تقارن بها آية أبيات في اتساعها، وتتنضمّها الداخلي، ورمتها، واكتمالها، لم يكتبها في الفترة الأخيرة من حياته!

في قصيدة: "الحبل البرونزي"، وفي قصيدة: "الله". وفي قصيدة: "نهاية الشيطان". وفي مقطوعته التي تدورُ على موت "غوتبيه"؛ فإن الفنان السبعيني الذي شهدَ موت كل مثاقيه، والذي قيَضَ له أن يرى ولادة جيل كامل من الشعراً يخلق ذاته وحتى أن يفید من التعاليم التي لا تقدّر بثمن التي قد يُعطيها التلميذ معلمةً، إذا ما بقي على قيد الحياة، فإن هذا الشيخ الذايِّع الصيت يبلغ أعلى درجة من القدرة الشعرية، ومن العلم الرفيع، علم صناعة الشعر.

لم يكُفْ هِيغُو إِطْلَاقاً عَنِ التَّعْلُمِ مِنْ خَلَالِ الْمَارْسَةِ؛ أَمَا بُودلِيرُ الَّذِي لَمْ تَجُوزْ فِتْرَةُ حِيَاتِهِ نَصْفَ حِيَاةٍ "هِيغُو" إِلَّا بِقَلِيلٍ، فَيَتَطَوَّرُ بِطَرِيقَةٍ مُخْتَلِفةٍ تَامًا. وَكَانَ هَذَا الْقَلِيلُ مِنَ الزَّمْنِ الَّذِي كَانَ لَدِيهِ لِيَحِيَا إِنَّمَا يَتَعَيَّنُ عَلَيْهِ أَنْ يَعْوَضَ اقْتِصَابَهُ الْمُحْتَمَلُ، وَعَدْ كَفَايَتِهِ الَّذِي يَسْتَشْعِرُهُ مُسْبِقاً بِاسْتِخْدَامِهِ لِذَلِكَ الْعَقْلَ النَّفْدِيَ الَّذِي تَكَلَّمَ عَلَيْهِ مِنْذَ قَلِيلٍ. إِنْ عَشْرِينَ سَنَةً قَدْ وُهِبَتْ لَهُ لِيَصِلَّ إِلَى نَقْطَةٍ كَمَالِهِ الْخَاصِ بِهِ، وَلِيَتَعَرَّفَ مِنْ جَاهِهِ الشَّخْصِيَّ، وَلِيَحْدُدَ شَكْلًا وَمَوْقِفًا خَاصَّيْنَ يَحْمَلُانِ اسْمَهُ، وَيَحْفَظُانِ عَلَيْهِ. ^(١)

لَيْسَ لَدِيهِ الْوَقْتُ، وَلَنْ يَكُونَ لَدِيهِ الْوَقْتُ لِيَتَابِعَ عَلَى مَهْلِهِ هَذِهِ الْأَغْرَاضِ الْجَمِيلَةِ، أَغْرَاضِ الْإِرَادَةِ الْأَدْبَرِيَّةِ، بِوَاسْطَةِ عَدْدٍ كَبِيرٍ مِنَ التَّجَارِبِ وَكَثْرَةِ الْأَعْمَالِ. فَيَنْبَغِي اتِّخَادُ الطَّرِيقِ الْأَقْصَرِ، وَالسَّعْيُ إِلَى الْأَقْتَصَادِ فِي أَلوَانِ الْبَحْثِ الْمُتَرَدِّدَةِ (ضَرُوبِ الْتَّلْمِسِ)، وَالْأَخْتَصَارِ فِي الْأَقْوَالِ الْمُكَرَّرَةِ، وَالْمَشَارِيعِ الْمُتَشَعَّبَةِ. يَنْبَغِي إِذْنَ أَنْ نَبْحُثَ فِي مَا نَحْنُ عَلَيْهِ، وَعَمَّا يَمْكُنُنَا فَعْلَمُ، وَعَمَّا نَبْتَعِيهِ، بِطَرْقِ التَّحْلِيلِ، وَأَنْ يَجْمَعَ الْمَرْءُ فِي شَخْصِهِ فَطْنَةَ النَّاقِدِ وَنَزْعَتَهُ الْأَرْتِيَابِيَّةِ، وَالْأَنْتَبَاهِ وَمَلْكَةِ الْمَحَاكِمَةِ إِلَى جَانِبِ فَضَائِلِ الشَّاعِرِ الْعَفْوِيَّةِ. وَهَذَا هُوَ الْأَمْرُ الَّذِي يَمْكُنُ لِبُودلِيرِ أَنْ يَظْهِرَ فِيهِ تَقْليديَاً أَحْيَانًا، مَعَ أَنَّهُ رُومَنْسِيُّ مِنْ حِيثِ النَّشَاءِ، وَرُومَنْسِيُّ حَتَّى فِي مَيْوَلِهِ. هُنَاكَ عَدْدٌ لَا مَتَاهَ مِنَ الصُّورِ لِتَعْرِيفِ الْإِبْتَاعِيِّ تَعْتَدُ الْيَوْمُ الْصُّورَةُ التَّالِيَّةُ: "هُوَ الْكَاتِبُ الَّذِي يَحْمُلُ نَاقِداً فِي شَخْصِهِ، وَالَّذِي يُشَرِّكُهُ فِي أَعْمَالِهِ إِشْرَاكًا ضَمِنِيًّا"؛ فَنَمَةُ "بُو الُّو" فِي شَخْصِ "رَاسِنْ"، أَوْ هُنَاكَ صُورَةُ فِيهِ عَنْ "بُو الُّو".

فَمَاذَا كَانَ يَعْنِي، عَلَى أَيَّةِ حَالٍ، أَنْ "نَخْتَارَ" فِي الرُّومَانِسِيَّةِ، أَوْ أَنْ نَمِيزَ فِيهَا خَيْرًا مَا أَوْ شَرًّا مَا، أَمْ رَأَيْنَا إِنَّهُ أَصْحَاحًا، نَقَاطُ ضُعْفٍ، وَمَحَاسِنٍ، إِنْ لَمْ يَكُنْ مَا نَفَعَهُ بِخَصْوَصِ مُؤْلِفِي النَّصْفِ الْأَوَّلِ مِنَ الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ، هُوَ مَا فَعَلَهُ عَصْرُ لُوِيسِ الرَّابِعِ عَشَرَ بِصَدِّدِ مُؤْلِفِي الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ؟ إِنْ كُلُّ اِتِّبَاعِيَّةٍ تَفَرَّضُ رُومَانِسِيَّةً سَابِقَةً. إِنْ كَافَةَ الْمَيْزَاتِ الَّتِي نَسْبِبُهَا إِلَيْهِ فِي فَنِّ "إِبْتَاعِيِّ"، وَكَافَةَ الْاِعْتِراضَاتِ الَّتِي نَعْتَرِضُ بِهَا عَلَيْهِ، تَنْتَصِلُ بِهَذِهِ الْحَقِيقَةِ الْمُقرَّرَةِ: "يَتَمَثَّلُ جَوَهْرُ الْإِبْتَاعِيَّةِ فِي أَنَّهَا تَأْتِي فِيمَا بَعْدِ"، فَ"النَّظَامُ"، يَفْتَرَضُ فَوْضَيِّ مَعِينَةً يَأْتِي لِيَخْفَفَ مِنْهَا وَ"الْتَّالِيفُ"، الَّذِي هُوَ صَنْعَةٌ يَعْقِبُ رَكَاماً بِدَائِنِيَا مِنَ الْأَحَاسِيسِ الْمُسْبِقَةِ، وَالْتَّفَصِيلَاتِ الْطَّبِيعِيَّةِ. وَالنَّقَاءُ هُوَ نَتْيَاجٌ عَمَلِيَّاتٍ لَا تَنْتَهِي عَلَى الْلُّغَةِ، وَالْعَنْيَةِ

^(١) أَعْطَيَكَ هَذِهِ الْأَبْيَاتِ لِكَيْ يَرْسُو اسْمِي رَسْوَا سَعِيدًا فِي الْأَزْمَنَةِ الْقَصْصِيَّةِ....

بالشكل، ليست شيئاً آخر غير إعادة تنظيم جرى التفكير فيها لوسائل التعبير. إن الاتباعي يتضمن إذن أعمالاً إرادية وقد تم التفكير بها، وهي تحور النتاج "الطبيعي"، طبقاً لتصوّر "واضح" و"عقلاني"، للإنسان وللفن. غير أنه لا يمكننا، كما نرى ذلك من خلال العلوم، أن نصنع عملاً عقلانياً، وأن نبني بنظام إلا بواسطة جملة من "الاصطلاحات". إن الفن التقليدي يجري تعرضاً من خلال وجود تلك الاصطلاحات، ووضوحاها، وإطلاقها، فسواء تعلق الأمر بالوحدات الثلاث، أو بالمبادئ النغمية، أو بقيود المفردات؛ فإن هذه القواعد التي تبدو ظاهرياً تعسّفية تصنّع قوة الاتباعية، أو ضعفها، ولن كانت في أيامنا قلما هي مفهومة، وغداً من الصعب الدفاع عنها، ومن المتعدد تقريباً مراعاتها، فهذا لا يقل من كونها صادرة عن توافق قيم، وحاذق وعميق بين شروط المتعة الفكرية التي "لا شأنية فيها".

إن "بودلير" في خضم الرومانسية، يذكر المرء ببعض ما هو اتباعي، غير أنه يذكر به وحسب فقد مات شاباً، وفضلاً عن ذلك، فقد عاش تحت ذلك الانطباع المقيت الذي كانت توحى به للناس في عصره المخلفات البائسة، مخلفات الاتباعية القديمة للأمبراطورية؛ فلم يكن المقصود إطلاقاً هو إحياء ممات فعل، بل ربما استعادة الروح الذي لم يعد موجوداً في جنة تلك الاتباعية.

كان الرومانسيون قد أغفلوا كل شيء، أو أغفلوا تقريباً كل ما يتطلب من الفكر اهتماماً ومتابعة شاقين بعض الشيء، لقد كانوا يبتعدون مؤثراً الصدمة والجذب والتباين، ولم يكن الاعتدال، والصرامة والعمق تشكّل هاجساً لهم إلى حد مفرط. كانوا يأنفون من التفكير المجرد، والمحاكمة، ليس في أعمالهم فحسب، بل في إعداد أعمالهم أيضاً – وهذا أكثر خطورة إلى حد لا متناه. وكان يمكن أن يقال إن الفرنسيين قد نسوا مواهبهم التحليلية. ومن المناسب أن نذكر هنا أن الرومانسيين قد انتصروا ضدَّ القرن الثامن عشر أكثر مما انتصروا ضدَّ القرن السابع عشر، وكانوا يتهمون أناساً أكثر تقافةً منهم بكثير، وأكثر حباً بالاطلاع على الواقع والأفكار منهم، وأكثر انشغالاً بالتدقيق والتفكير إلى درجة أعلى بكثير مما كانوا عليه هم، كانوا يتهمونهم بالسطحية بكل سهولة.

وفي عصر كان العلم يحرز فيه تطورات فائقة، أخذت الرومانسية تبدى حالة فكرية منافية للعلم؛ فالعاطفة والإلهام قد اقتضيا بأنهما ليستا بحاجة إلا لذاتهما.

بيد أنه، تحت سماء أخرى تماماً (في بلد مختلف تماماً)، ووسط شعب منهمك

جداً بتطوره المادي ولا يزال، غير مكثث بالماضي، ومنظم لمستقبله، وتارك لتجارب من طبيعة أخرى تماماً أكبر حريةً ممكنة، ثمة رجل، عند تلك الفترة، وجد نفسه حاضراً لكي يعاين قضايا الفكر، ومن بينها، الإنتاج الأدبي، بوضوح وفطنة، وصفاء ذهني لم نكن قد صادفناها قط في عقلٍ وهب إبداعاً شعرياً، إن مشكلة الأدب لم يكن قد جرى تخصصها قبل "إدغار بو"، في مقدماتها المنطقية، فتحولت إلى مشكلة نفسانية، وجرى تناولها بواسطة تحليلٍ استخدم فيه عن قصد، منطق التأثيرات، آلية حركتها؛ فالمرة الأولى، كان يجري إيضاح العلاقات بين العمل والقارئ، وتقديمها على أنها الأسس الإيجابية للفن. إن هذا التحليل - وذلك مناسبةً توكلُ لها أهميته - ينطبق على مبادئ الإنتاج الأدبي كافةً، ويتحقق فيها بوضوح أيضاً. إن المعاني ذاتها والامتيازات ذاتها والملحوظات الكمية ذاتها بالإضافة إلى الآراء الموجهة ذاتها، تتلاءم جميعها كذلك مع المؤلفات المعدة للتأثير بقوة وعنف على الحساسية، واستعمال الجمهور الذي يهوى الانفعالات القوية، والمعامرات الغريبة، كما تحكم بالأنواع الأدبية الأكثر نقاءً، والإعداد المرهف للأشخاص كما يتدعها الشاعر.

وإذا ما قلنا إن هذا التحليل يصح على نظام الكتابة كما يصح على نظام القصيدة، فإنه قابل للتطبيق على بناء المتخيل والعجب، كما هو قابل للتطبيق على التصويب وعلى إعادة البناء، والتّمثيل الأدبي لمشابهة الحقيقة؛ فيEDA معناه أن هذا التحليل لافت في عموميته. إن ميزة ما هو عام أن يكون خصباً، فالوصول إلى نقطة عامة حقاً نطل منها على حقيقة نشاط معين بكامله، هو أن نلاحظ بالضرورة كمية من المكانت هي: مبادئ غير مسكتفة، طرق يجب شقها، عوالم يجب استغلالها ومدن مطلوب بناؤها وعلاقات ينبغي إقامتها، ووسائل يجب بسطها؛ فليس من المدهش، والحالة هذه، أن يكون "بو" الذي امتلك طريقة قوية جداً، وجدة مأمونة، قد جعل من نفسه مبتكر لعدة أجناس أدبية، وأن يكون قد أعطى أولى النماذج الأكثر تأثيراً للرواية العلمية، والقصيدة الحديثة المتعلقة بنشأة الكون، ورواية التحقيق الجنائي، والمدخل إلى أدب الحالات النفسانية المرضية، وأن تظهر أعماله كلها، وفي كل صفحة منها، فعل عقل وإرادة عقل - لا نلاحظهما على هذه الدرجة، في آيةٍ مسيرةٍ أدبيةٍ أخرى.

كان يمكن لهذا الرجل أن ينسى اليوم تماماً، لو أن "بودلير" لم ي عمل على إدخاله إلى الأدب الأوروبي، وينبغي ألا يفوتنا أن نلاحظ هنا أن مجد "إدغار بو" العالمي ليس ضعيفاً، أو مثاراً للجدل إلا في موطنه الأصلي، وفي إنكلترا. إن هذا الشاعر الأنجلو سكسوني غير مقتدر من بني قومه، وهذا مذلة للاستغراب.

ثمة ملاحظة أخرى، وهي: أن "بودلير" و"إدغار بو"، يتبدلان القيم؛ فكلٌّ منهما يعطي الآخر ما لديه، ويتنقى منه ما ليس لديه؛ فهذا يمنح ذاك منظومة كاملة من الأفكار الجديدة، والعميقة. إنه يُنير بصيرته، ويخصبه، ويحدّد آراءه في عدد من الموضوعات من مثل: فلسفة التأليف، ونظرية الاصطنان، وفهم الحديث وإدانته، وأهمية الاستثنائي، وضرر من الغرابة والموقف الارستقراطي، والصوفية، والميل إلى الأناقة، والدقة، حتى السياسية منها.... لقد تشبع "بودلير" بهذا واستوحاه وتعمق فيه.

ولكن "بودلير"، مقابل هذه المغانم، يزود فكر "بو" بمدى لا نهائي، فهو يطرحه على المستقبل، وهذا المدى الذي يغير الشاعر في ذاته؛ في البيت الشعري العظيم الذي يقوله "مالارمي"⁽¹⁾، هذا المدى هو الفعل، هو الترجمة، هو مقدمات "بودلير"، التي تجعله ينفتح، وتطمئن في ظل "بو" البانس.

لن أعاين هنا كلَّ ما تدين به الأدب لتأثير ذلك المبدع الخارق، سواء تعلق الأمر بـ"جول فيرن" أو منافسيه وبـ"غابوريو" وأقرانه، أو تعلق الأمر باستدعائنا، في الأجناس الأدبية الأخرى، لنتاجات "فيلييه دوليل - أدم"، أو نتاجات "دوستويفסקי". فإنه من السهل أن نرى أن "مغامرات غوردون بيم" و"سر شارع المشرحة"، و"ليجيا". والقلب الذي يبوح، قد كانت، بالنسبة إليهم، نماذج جرت محاكمتها بكثرة، ودرست بعمق، ولم يجرِ تخطيّها قط.

إني أتساءل فقط عما يمكن أن يدين به شعر "بودلير"، والشعر الفرنسي على نحو أعم لاكتشاف أعمال "إدغار بو".

إن بعض قصائد ديوان: "زهور الشر"، تستمد من قصائد "بو" إحساسها ومادتها، وبعضها يتضمن أبياتاً منقوله نقلًا دقيقاً عنها. غير أنني سأغفل هذه الاقتباسات الخاصة التي ليست لها إلا أهمية موضعية إلى حد ما.

⁽¹⁾ تغير الأدب أخيراً مثلاً يتغير في ذاته.

لن أستبقي إلاً ما هو جوهرى، والذي هو الفكرة ذاتها، والتي كان "بو" يكتُنها عن الشعر. إن مفهومه للشعر والذي عرضه في مقالات مختلفة، قد كان العامل الرئيس لتعديل آراء "بودلير" وفنه.... إن فعل نظرية التأليف هذه في فكر "بودلير"، والتعليم الذي استنتجها منها، والتطورات التي طرأت عليها، على بد الأجيال اللاحقة – لاسيما قيمتها الكبيرة الضمنية – تقتضي أن نتوقف بعض الشيء لمعاينتها.

لن أخفى أن أساس أفكار "بو" يرتبط بميتافيزيقا معينة كان قد كونها لنفسه؛ غير أنَّ هذه الميتافيزيقا، لمن وجهت النظريات التي تتصلُّبُ عليها، وهيممت عليها، وأوحيت بها؛ فهي لا تخترقها مع ذلك. إنها تولدُها وتوضح نشوءها، إنها لا تشكلُها.

لقد جرى التعبيرُ عن أفكار "إدغار بو" على الشعر، من خلال عددٍ من الأبحاث أهمها (وهو البحث الذي يدور على تقنية الأشعار الإنكليزية أقل من غيره) يحمل العنوان التالي:

"المبدأ الشعري": "The Poetic Principle"

لقد تأثر "بودلير"، تأثراً عميقاً بهذه الكتابة، وتركَت لديه انطباعاً على درجة عالية من الشدة بحيث تفحصَ ملئاً محتواها، وليس محتواها فحسب بل شكلها ذاته، وكانتْ ملائكة خاصَّ له.

لا يسع المرء إلا أن يتملاً ما يبدو له أنه قد صنع "لأجله"، وأن ينظر إليه رغماً عنه بأنه قد صنع "على يده".... إنه ينزع على نحو لا يقاوم إلى الاستيلاء على ما يناسب شخصه مناسبة دقيقة، وللغة ذاتها تخلط تحت تسمية: "خير"⁽¹⁾، المفهوم الذي ينسجم مع شخص ما ويرضيه بصورةٍ تامةٍ مع مفهوم الملكية لهذا الشخص.

والحال أن "بودلير" مع أنه استعار بدراسة "المبدأ الشعري"، فسحرته بـ أو على الأصح، بذلك الأمر الذي استثار به سحره – لم يدرج ترجمة ذلك البحث

⁽¹⁾ في اللغة الفرنسية، يمكن لكلمة: Bien أن تعني: الخير أو المنفعة، والجيد، والملكية، والخ... (منزاع).

في أعمال "بو" نفسها، غير أنه قد أدخل الجزء الأكثُر إثارة للاهتمام منها في المقدمة التي وضعها في رأس ترجمته لـ: "قصص غير عادية"، بعد أن حورَ شكلها. وقلب جملها بشكل طفيف. إن الانتفال قد يكون مداعاة للاعتراض عليه، لو لم يقرَّبه مؤلفه ذاته، كما سترى؛ ففي مقالة عن "توفيل غوتبيه"^(١) أورد المقطع الذي أكلم عليه بكماله، وجعله مسبوقاً بهذه السطور الواضحة جداً، والمثيرة جداً للدشة: "من المسروق به أحياناً، وهذا تخميني، أن يستشهد المرأة بنفسه لكي يتحاشى تفسير نفسه، فأكررُ إذن...."، ويتبع ذلك المقطع المقتبس.

فماذا كان إذن رأي "إدغار بو" بالشعر؟

سالخَصُّ أفكاره ببعض كلمات: إنه يحلل الشروط النفسية لقصيدة ما. ومن بين هذه الشروط، يضع في المرتبة الأولى منها الشروط التي ترتبط بأبعد المؤلفات الشعرية. إنه يعطي النظر إلى طولها أهمية خاصة. إنه يُعاني، من جهة أخرى، مادةً هذه المؤلفات ذاتها، ويثبت بسهولة أن هناك عدداً من القصائد تشغله مفاهيم كان يمكن للنشر أن يكون كافياً ليحملها؛ فلا التاريخ، ولا العلم، ولا الأخلاق تكتب شيئاً إذا ما عُرضت في لغة الروح. إن الشعر التعليمي، والشعر التاريخي، أو علم الأخلاق، مع أنه يجري أيضاً وتكريراً على يد الشعراء الكبار؛ فبقي توقف، على نحو غريب، بين معطيات المعرفة الخطابية أو التجريبية، وإذاعات الكيان الضمني وقوى الانفعال.

لقد أدرك "بو" أن الشعر الحديث كان يتquin عليه أن يمثل لنزعة عصر قد شهد افتراق أساليب وميادين الفاعلية أكثر فأكثر على نحو واضح، وأنه كان يمكنه أن يطمح إلى تحقيق موضوعه الخاص، وأن ينتج نفسه "في الحالة الصرفية"، إلى حد ما.

وهذا، بتحليل شروط المتعة الشعرية، وتعريف "الشعر المطلق" بالاستيعاب كان "بو" يدل على طريق معينة، ويعلم مذهبًا مغرياً جداً، وشديد التشدد، ويتجذر فيه ضرب من الرياضيات، ونوع من الصوفية....
وإذا ما نظرنا الآن إلى "زهور الشر" بجملتها، وإذا ما عُتنينا بمقارنة هذا

^(١) جمعت في كتاب "لغة الرومنسي".

الديوان بالمؤلفات الشعرية للفترة نفسها؛ فلن يدهشنا أن نجد أن أعمال "بودلير" مطابقةً لتعاليم "بو"، ومن هنا، فيبي مختلفة بصورة ملحوظة عن نتاجات الرومنسيين. "فزع هور الشر"، لا تحتوي قصائد تاريخية أو أسطورية، ولا شيء يستند فيها إلى قصنة ما، ولا ترى فيها مقاطع فلسفية طويلة، والسياسة لا تظهر فيها إطلاقاً. أما ضروب الوصف فيبي نادرة، وذات دلالة على الذوام. غير أن كل شيء فيها سحرٌ وموسيقى، وحسنة مقدمة ومجردة... ترفٌ وشكلٌ ومتعة.

في أفضل أشعار "بودلير"، ثمة توافقٌ بين الجسد والفكر، ومزج من الاحتفالية والحرارة والمرارة، ومن الأبدية والحميمية، واقتزان شديدٌ الندرة بين الإرادة والانتقام والتى تميزها بوضوح عن الأشعار الرومانسية، كما تميزها بوضوح عن الأشعار البرناسية.

لم يكن البرناسيون يُبدون اللَّين إلى حدٍ مفرط تجاه "بودلير"، فـ"لو كونت دوليل" كان يأخذ عليه عقمه، وكان ينسى أنَّ الخطيب الحقيقي لشاعر معين لا يتمثل في عدد أبياته الشعرية، بل على الأصح في مدى تأثيراته. ولا يمكن أن نحكم على ذلك إلا من خلال تعاقب الأزمان. ونحن نرى اليوم أن صدى العمل الفريد، والصغرى الحجم إلى حدٍ كبير، عمل "بودلير" لا يزال يملأ الساحة الشعرية بكاملها، بعد أكثر من ستين عاماً، وأنه حاضرٌ في الأذهان، ويُغافل. وهو يتعرّز بعدد لافت للنظر من الأعمال المشتقة منه، والتي ليست إطلاقاً ألواناً من التقليد له، بل نتائج، وأنه ينبغي، والحالة هذه، لكي يكون المرء منصفاً، أن يُرفق بـ"ديوان زهور الشر"، الرقيق الحجم، عدداً من المؤلفات المندرجة ضمن الطراز الأول، وجملةً من أكثر الأبحاث التي حققنا الشعر عمقاً، وأكثرها رهافة، إنما "القصائد العتيقة"⁽¹⁾ وـ"القصائد الهمجية"⁽²⁾، قد يكون أقل تنوعاً وأقل اتساعاً.

ينبغي مع ذلك أن نقر بأن هذا الأثر نفسه، لو كان قد مورس على "بودلير"، لئنما ربما عن كتابة بعض أبياته الشديدة الرُّخواة والتي يصادفها المرء في كتابه، أو لاحتفظ بها.

⁽¹⁾ ترجمة لعشرين قصيدة من تأليف: لو كونت دوليل، الشاعر البرناسي المعروف وأصلها الفرنسي Poèmes Barbares و Poèmes Antiques (مبنزع).

⁽²⁾ المرجع السابق نفسه.

فمن أصل الأبيات الأربع عشر للسونيت⁽¹⁾ المسماة "تأمل" والتي هي إحدى أكثر مقطوعات المؤلف سحراً، سوف يدهشني دائمًا أن أحصي خمسة أبيات منها أو بيت لا جدال في ضعفيها. أما الأبيات الأولى والأخيرة من هذه القصيدة فهي مذمومة بـ "سحر كبير إلى حد لا يشعرنا إطاره" ببطانة، ويظل بكل يسرٍ معدوماً وغير موجود. فلابد من شاعر كبير جداً لتحقيق هذا النوع من المعجزات.

كنت أتكلّم قبل قليل على إنتاج "السحر". وها أنا الآن قد لفظت الكلمة: "معجزة"، ولاشك أنّها تعبيرٌ ينبغي استخدامهما برصانة، بسبب قوّة معناهما وسيولة استخدامهما. غير أنه لن يكون بمقدوري أن أستبدل بهما شيئاً سوى تحليل جدّ طويّل، وربما مثير للجدل بحيث أتفقُ أنتي التمس العذر، لأنّي أعتقد منه ذلك الذي يتّبغي أن يقوم به، كما أعتقد منه أولئك الذين سيحتّلونه. سوف أظلّ في الموضوع، مكتفياً بالإيحاء بما يمكن لذلك التحليل أن يكون. ولابد أن نبيّن أن اللغة تتضمّن وسائل انتفالية تمتزج بخواصها العمليّة والذلة دلالة مباشرة. إن واجب الشاعر، وعمله ووظيفته هي في إيصال وتفعيل هذه القدرات، قدرات الحركة والـ "السحر" ، وهذه المحرّضات للحياة العاطفية والحساسية الفكرية التي تمتزج في اللغة المتداوّلة بإشارات ووسائل تواصل الحياة العاديّة والـ "السطحة". إن الشاعر يكرّس نفسه، ويستند قوّاه إلى تحديد وبناء لغة في اللغة. وهذه العملية التي تتّصف بالطّول والصّعوبة والحساسية، والتي تتطلّب أكثر مزايا الفكر تتّوّعاً، والتي لا تكون ذاتيّة فقط، كما لا تكون ممكنة فقط على نحو دقيق، هذه العملية تنتزع إلى إنشاء خطاب لكائن أكثر صفاءً، وأكثر افتداراً، وأكثر عمقاً في أفكاره، وأكثر حدة في حياته، وأكثر أناقةً وتوفيقاً في كلامه من أيّ شخص واقعي. إن هذا الكلام الخارج على المعتاد تجري معرفته وتعرّفه من خلال التواتر والتّائمات التي تسند، والتي يتّبغي أن تكون مرتبطة بـ "توليده" ارتباطاً حميمًا، وعلى نحو نسري، بحيث لا يمكن تصوّت والمعنى بعد ذلك أن ينفصلاً، فيجاوب كل منها مع الآخر في الذّكرة بصورة لا ثباتية.

يدرسن شعر "بودلير" ، بديمومته، وبتلك السلطة التي لا يزال يمارسها، لامتنانه، ولذلك انوضوح الفريد في طبعه. إن هذا الصوت يخضع للبلاغة أحياناً، كما كان يحدث شتباً لشاعراء ذلك العهد، على نحو مفرط، بعض الشيء، بيد أنه

⁽¹⁾ تصيّنة من أربعة عشر بيتاً، لها قواعد معينة في النظم الشعري. (م: ز.ع).

يحافظ على الدوام تقربياً على خطٍّ لحنٍّ صرف بصورة رائعة، ويطوره، ويحافظ على مُصوّتية ثابتة ثابتاً تماماً تميّزه عن أيٍّ نثر. ومن هنا، فإن "بودلير" قد تصدّى بصورة موقفة للنزوع إلى النثرية، الذي يلاحظ في الشعر الفرنسي، منذ منتصف القرن السابع عشر. والجدير باللحظة أن يكون الرجل نفسه الذي ندين له بهذه العودة، عودةٌ شعرنا إلى جوهِرِه، أن يكون أيضاً هو أحد أول الكتاب الفرنسين الذين اهتموا بشغف بالموسيقى بحد ذاتها، وإنني أذكر هذا الميل الذي تجلّى من خلال مقالات شهيرة تدور على "تانهاوزر"⁽¹⁾، وعلى : "لوهانغران"⁽²⁾، من جراء التطور اللاحق لتأثير الموسيقى على الأدب... إن ما أطلقت عليه تسمية الرمزية يتلخص ببساطة شديدة، في ذلك العزم المشترك لعددٍ من جماعات الشعراء الذين يهدون إلى استعادة ما يخصهم من الموسيقى... .

ولكي أجعل هذه المحاولة لنفسير الأهمية الراهنة لبودلير أقل مجانبة للدقة، وأقل بعده عن الكمال، قد يتعين على الآن أن أذكر بما كان عليه كنادق للتوصير، فقد عرف "دولاكروا" و"مانيه"، وحاول أن يقدم تقويمًا لمزايا "إنغر" ومنافسه الخاصة بكلٍّ منها. كما أمكنه أن يقارن أعمال "كوربيه"، وأعمال "مانيه"، من خلال "ائزعنيهما الواقعيتين"، المتباينتين. لقد كان يحمل "لدومييه" العظيم إعجاباً شاطره أيام الأجيال اللاحقة. وربما يكون قد بالغ في قيمة "كونستانتان غي".... بيد أن أحکامه، في جملتها، والتي كانت مسوقةً، ومتراقبةً، بأكثر الاعتبارات رهافةً، وأكثرها متانةً، فيما يخص التصوير، تتطلّب نماذج على ذلك النوع السبع من النقد الفني سبولة مخيفة، لأنَّه مخيف في صعوبته.

لكن مجذ "بودلير" الأعظم، كما جعلتم تشعرونه، منذ بداية هذه المحاضرة، هو أنه بلا شك قد أوجد عدداً من الشعراء الكبار جداً؛ فلا "فيرلين"، ولا "مالارمييه"، ولا "رامبو"، كان يمكن لهم أن يكونوا ما كانوا عليه من غير القراءة التي قاموا بها "ازهور الشر". في الفترة الحاسمة من عمرهم.

وقد يكون من البسيط أن يبين المرء في هذا الديوان قصائد يجسّد شكلها

⁽¹⁾ تانهاوزر: شاعر ألماني (1205-1268) مغنٌّ جوال، ومؤلف قصائد غنائية وأغاني: أصبح البطل الأسطوري لقصص شعبية، وقد ألغى فاغنر أوبرا عنه (11845). (منز. ع.).

⁽²⁾ لوهانغران: هو بطل أسطورة جرمانية ترتبط بدائرة الروايات الغزلية، وقد أوحىت أسطورته لفاغنر بأوبرا تحت هذا العنوان (1850).

وإلهامها بصورة مسابقة، مقطوعات شعرية معينة "فيرلين"، و"مالارميه"، أو "رامبو". غير أن هذه التوافقات على درجة كبيرة من الوضوح، وزمن انتباهم قد أصبح قريباً جداً من أن ينعد بحث لن أدخل إطلاقاً في التفصيل، ولسوف أكتفي بأن أشير لكم بأن الإحساس بما هو ضمني، والمزيج القوي، والمضطرب بين الانفعال الصوفي والحدّة الشهوانية المنتشرة لدى "فيرلين"، وسُعْرُ الانطلاق وحركة انعدام الصبر التي يحرّضُها الكون، والإدراك العميق للأحساس، ولأصدائها المتناغمة التي تجعل أعمال "رامبو" المقضبة والعنيفة، حاضرة جمِيعها في "بودلير"، ويمكن تعرُّفها فيه.

أما "ستيفان مالارميه"، الذي يمكن لأولى أبياته أن تختلط بأجمل أبيات "زهور الشر"، وأكثرها تركيزاً، فقد تابع من خلال ما أنتجه هذه الأبيات الأكثر دقةً للأبحاث الشكلية والفنية التي نقلت إليه تحليلات "إدغار بو"، ودراسات وتعليقات "بودلير"، الانشغال بها، ودلّته على أهميتها. وفيما راح "فيرلين"، و"رامبو"، يواصلان "بودلير"، في اتجاه الشعور والإحساس؛ فقد مذَّ "مالارميه"، تأثير "بودلير"، في مجال الإنقاذ، والإتقان الشعري.



النبرة القومية والتراث

الكاتب: هنري غيفورد

■ ت: د. فؤاد عبد المطلب ■

إن العين والأذن معاً مهمتان في الدراسة المقارنة. فالعين تميز ما يجمع بين أدبيين أو أكثر أو بين كاتبين مستقلين أو أكثر. إنها تركز على المواضيع والأساق المترفة الحديثة، والمواضيع من خلال تطورها. وتمكن القارئ من التحكم بمجال واسع وإيجاد مقولات جديدة. لقد كان نورثرب فراري الناقد الذي قام فعلاً باستخدام جريء وواسع لهذه الملكة. ولكن يجب أن تكون الأذن أيضاً حاضرة لستقوم بدورها. وتتطلب ممارسة هذه الملكة بشكل جيد تدريباً طويلاً متخصصاً، لأنها قد تفشل حتى في أدبنا الخاص في الاستجابة بذكاء وعلى النحو المطلوب. هذا وتنتقد الأذن أصداء كاتب ما في كاتب آخر، وتتعلم كيف تفرق النقطة المخالفة لعمل ما عن عمل سبقه، وتميز النبرة القومية، وتكتشف عن حضور تراث محلي. لم يسبق أحد إيريك أورباخ في تهذيب الأذن، فهي قد سمحت له أن يحدد الجمهور التي كتب عمل ما له. واستطاع أورباخ وبشكل دقيق أن يظهر النقطة التي عندها تتبع الأصالة كما في نقاشه حول استخدام ذاتي للإصطلاح "أنا لا أجيء من ذاتي".

(أورباخ، عام 1957، ص 60-159). واستطاع أيضاً تتبع الاستمرارية والتغيير معاً من خلال إسقائه للنغمة وبيانه لحركة النحو. فعندما يقرأ أحدهم لكاتب أجنبي (أتحدث الآن عن العائلة الغربية) ينبغي ألا

يجد صعوبة كبيرة في وضعه ضمن تراث عام.. وهنا تخدم العين مع مقولاتها الواضحة. فيبدو الكاتب كشاعر رمزي أو روائي ذي أساليب خاصة. وعندما يتم تصنيفه، مهما كان ذلك عاماً سوًى يكون التصنيف عاماً دائماً - يمكن فهم الكاتب بقدر ما يسمح التراث الظاهري بذلك. وفي هذا الفصل يجب أن ننتصى بالتراث الداخلي، أي الميزة الثابتة وغير المعرفة دائماً بوضوح والتي تسرى في عروق أدب قومي وتجعله فريداً من نوعه.

يوجد هناك مقالة شهيرة تحت عنوان "مظهر هوثورن" كتبها إليوت عن هنري جيمس (دولي، عام 1947، ص 127-133). ويأتي بعد تلميح أو اثنين من جيمس نفسه، من خلال دراسته عن هوثورن التي نشرت عام 1879، محاولة من إليوت لتعريف "النهاة" التي تظهر جيمس "موصلاً إيجابياً لعبرية إنكلترا الجديدة". ولم يستطع أي كاتب قبل جيمس أن يقيم علاقة شخصية كالتى كانت له مع هوثورن، ولكن إليوت يرفض أن يسمى ذلك تأثيراً من جانب هوثورن. ويتحدد هذان القاصان إلى حد ما في حساسيتها واهتمامهما، وفي مفهومهما عن الوعي المتبادل بين شخصياتهما عن طريق "هولي حساس" وحسهما الأمريكي الحقيقي بالماضي. كان هوثورن بالنسبة لجيمس الحضور الأكثر حيوية بين مجموعة كاملة من الكتاب الذين شعر نحوهم بالقرابة. وشملت إمرسون وثورو ولويل، من الذين تمركزوا في منطقة صغيرة من إنكلترا الجديدة سمواً بـ"الوطنيين" من بوسطن بالإضافة إلى كونكورد، وسالم، وكامبريدج، وماساتشوسيتس. ولم يستخدم إليوت كلمة "نفمة" ليصف الميزة التي ميزت ذلك المجتمع.. إنَّ هناك " شيئاً ما" .. إنه وقار أسمى مما لدى العامة ومما لدى بعض الإنكليز المعاصرين، كوقار ماثيو أرنولد مثلًا الشخص الأكثر ذكاء والأكثر يقظة، والأفضل ثقافة وتعليناً. لكن يمكن أن تكفي كلمة "نفمة" للتعبير عنها جيداً. ويمكن فهم هذه الميزة على نحو أوضح من خلال صوت هؤلاء الكتاب.

وهذه هي الطريقة التي رأى فيها جيمس هذه الحالة. وبعد أن قال: "إن نوراً ما ينعكس" في صفحات هوثورن "وينبع من" الحياة الأمريكية، يتبع قوله: "إن القارئ يجب أن يبحث عن صفة هوثورن القومية والمحليَّة بين أسطر كتابته وفي الشهادة غير المباشرة لنعمته، ولكنَّه، ومزاجه، وإغفالاته وإهمالاته لأموره الخاصة" (جيمس، عام 1879، ص 124). وبعد سنوات عديدة ربط جيمس في

عمله "ملاحظات ابن وأخ" بين تاريخ وفاة كل من هوثورن ولنكلون على الرغم من عدم التباعد الكبير بين تاريخ موتها. كان ذلك، عندما وصلت الحرب الأهلية إلى نهايتها المنتصرة، وشعر عندها جيمس "بظهور وطني كبير". وربما فقدان شخصيتين أمريكيتين فريديتين في تلك الأيام كشف له كما لم يكشف له أي شيء آخر شعوره الخاص تجاه أمريكا. مات هوثورن عندما كان جيمس قد اكتسب لأول مرة الإحساس المرهف الكامل لعمل جميل من أعمال كاتبنا الرومانسي" (جيمس، عام 1959، ص 478). وهذا ما أكسبه اعترافاً بما أنه أفسح المجال لإبراز موهبته الخاصة. لقد وجد في عمل هوثورن:

كان كل شيء مفعماً بنغمة، نغمة النثر الكامل والنادر... وكانت النغمة في جمالها -على الأقل بالنسبة لي- كانت أمريكية بشكل يدعو للتقدير، والذي أثبت إلى أي حد من المفيد طرح مسألة أمريكية بيد أمريكية: الإنجاز الذي يتضمن كما بدا "أكثر الخلق سعادة". وبالنسبة للخلق فقد كان ممكناً أن يصبح الأمريكي فناناً، أحد أروع المميزين دون الخروج عن الأخلاق، وهذا ما أحبيب قوله:

وبالفعل كما لو أن هوثورن أصبح فناناًأمريكاً بما فيه الكفاية، بسعادة الفنان الذي في داخله لم يفقد أي شيء، ولم يشك بأي شيء، ولذلك لم يؤثر به الجو المحيط عندما احتواه (المراجع السابق، ص 480).

فالكاتب الذي يدرك، كما فعل جيمس، عام 1864، أنه ليس بحاجة "للانطلاق خارجاً لأن إلهامه قد حقق توازناً نادراً أو ربما قصير الأمد. إنه يستوحى كل شيء من "الجو المحيط" به فهناك لحظات قليلة في التاريخ يكون فيها الجو في مكان خاص مستتراً جداً ليكتسب شهرة قوية مثل تلك التي في إنكلترا الجديدة أيام هوثورن. فهي مثل تلك اللحظات نجد الثقافة المحلية الكاملة والكافية. إنها تسمح للكاتب أن يعالج قضايا المكان والزمان بطريقة جدية. ولأن المجتمع، مهما كان ريفياً وغير متلاطف مع الكاتب إلا أنه لا يفتقر إلى الثبات والاعتماد على النفس، وبالتالي فإن الحياة التي تسير هناك ستدعى فنه، حتى وإن كان ذلك بشكل مقتضب تماماً كما حدث مع هوثورن.

وسقى التراث الداخلي هنا كثيراً بالغرض. ويتجلّى ذلك في قضية إملي ديكنسون التي أشار إليها الداقد آلان بيتس. "الأنسة ديكنسون كانت ناسكة لكن شعرها كان غنياً بالتجربة العميقة المتنوعة" (سول، عام 1963، ص 19). ويتساءل بيتس: "من أين حصلت عليها" مستبعداً الآراء السطحية لبعض كتاب سيرة حياتها التي تخضع كل شيء لتفسير المعاناة من حب غير متبادل، ويجب أيضاً إن تجربتها متولدة من حالتها الخاصة. ولكن ذلك يشير ضمناً إلى التركيبة الكاملة للواقع الداخلي الذي كان يشكل البنية الاجتماعية والدينية لإنكلترا الجديدة. فإملي ديكنسون التي عاشت في أميرست، قريباً جداً من نورثامبتون حيث كان جونثان إدواردز قبلها بأكثر من قرن تقريباً قد أثار الحركة التطهيرية وأجج لبيتها، ولكن إملي لا يمكن أن تخفي في التعامل مع تراثها. إن صورة العالم التي سشكلتها إملي ستبز تحت تأثير هذا التراث لأنني أرى كل شيء من خلال إنكلترا الجديدة. مع ذلك فإن اللغة التي أوصلتها إلى أكثر من منتصف الطريق في كل اكتشاف حققه في القصائد والرسائل لم تكن تعرف حدوداً لها. لقد تعلمت التعبير عن الحقيقة المحلية المناسبة من خلال الاصطلاحات التي صاغتها التجربة الأمريكية من اللغة الإنكليزية. ويكمّن وراء "فقيها اللغوي" الاستخدام الواسع والمتنوع للمفردات الإنكليزية، التي تحصل في طياتها حضارة أكثر عراقة من حضارتها. لكن طراز اللغة الذي استخدمه كان أمريكا بكل اعتزاز، وكان مرجعها اللغوي "معجم وبستر الأمريكي" (في طبعة عام 1847).

إن الرؤية من خلال إنكلترا أجنبية تفرض الحاجة إلى أسلوب معين، وصل لدى إملي حتى الكمال. وهذا يتطلب أن تكون النغمة في معظم الأحيان منخفضة على نحو مدروس، مع عدم الثقة بابتناء، وأن يبقى انتقاء الكلمات مريحاً ودقيقاً، وأن يتحرك التهكم باستمرار داخل الحوار وخارجها، وأن يحمل المعنى ميلاً معيناً: "قل كامل الحقيقة ولكن قلها بإدراكك". ويجب أن نصغي إلى صوت إملي ديكنسون بعناية واهتمام. فمشاعرها صريحة على الرغم من أنها كثيراً ما تعبر عنها بشكل غير مباشر. لهذا فهي تعتمد منها مثلها من شاعر آخر من إنكلترا الجديدة هو روبرت فروست على حساسيتها تجاه النغمة. فإذا فقدت تلك النغمة فإنك ستفقد قصد الشاعرة.

وكما هي حال فروست، فالمعنى لديها غير مريح. وحسب كلمات ألان تيت فإن إملي ديكنسون "حرز تفوقاً على الخبرة والتجربة وذلك من خلال مواجهة أقصى معانيها الضمنية"، التي كانت أيضاً طريقة سلفها جوناثان إدواردز. فهي تقبل الصراع بين الطبيعة الرهيبة والمبهجة في قوتها وبين اللاهوت التطهيري، وتحرض هذه المتضادات ضد بعضها بعضاً في شعرها. ومن هنا ينشأ التفاعل بين "التجريد والإحساس" لديها، كما يظهر شعور عبر بوضوح عن الأزدواجية في لغتها الإنكليزية التي تتوافق مع الأزدواجية في تفكيرها الخاص. وهي تستخدم بطريقة شكسبية "العنصر اللاتيني للأفكار والعنصر السكسوني للفهم". وقد ظهرت إملي ديكنسون في وقت كانت فيه التطهيرية تفقد سلطتها على عقول الأميركيين. ولكن الثقافة التطهيرية بأكملها، كما يشرح تيت، كان لا يزال بإمكانها أن تمنح "الشكل والاستقرار لفهمها الجديد للعالم": لقد كانت "معرفة غير مقصودة جاءت متزامنة مع نبض حياتها".

لم يكن أمام إملي ديكنسون أي عائق يمنعها من الكتابة بوصفها أدبية أمريكية ومن الرؤية من خلال إنكلترا الجديدة وكان يسود مجتمعها اعتقاد: أنها تستطيع أن تعبر دون أي تفسير لعاطفة أنَّ قلب أمهرست كان طيباً ودافناً وثابتَا، ولم تسترزع ثقة أمهرست (التي تتمثلها شخصية والدها المتسلط) حتى ولا بالحرب الأهلية. أما إيقاع الحياة في أمهرست فقد استمر دون تغير، وبالنسبة لقلة من الناس ربما للمنشدين فقط الذين ارتبطوا بإملي، كانت التغييرات والثورات القادمة واضحة وجلية.. وإن ما قاله البيوت بخصوص التراث، عندما يكون المجتمع متحداً وغير مجزأ، بأنه "لا يمكن توريثه وإذا أردته يجب أن تحرزه بجهد كبير" (بيوت، 1960، ص 49) كلام ليس له أي معنى. ولكن الحالة تكون مختلفة تماماً عندما يتعرض المجتمع إلى ثقافة أكثر قوة من الخارج. ويصبح الشاعر هو ماكديارمد الذي أراد استعادة الاصطلاح الأصلي في الشعر الإسكتلندي "مثالاً مهجوراً بائساً ومعزولاً"، إذا أردنا أن نقتبس كلمات جون سبيرس (عام 1962، ص 153). وحتى الشاعر الإسكتلندي الأخير بيرنر الذي يعتقد أنه وطني صادق، كان يفتقد إحساس الأوروبي الرفيع لشاعر مثل دنبار في أواخر العصور الوسطى. لهذا عندما أطلق ماكديارمد شعاره "لا لبيرنر نعم لدنبار" كان يحمل نفسه مهمة مستحيلة. فقد بقيت اللغة الإسكتلندية مسحوقة من قبل رجال مثل بوزويل الذي

كانت إحدى أمنياته أن يتكلّم لغة إنكليزية صحيحة لا تشوبها تعابير ومصطلحات إسكتلندية. وكما يقول سبّيرس بحق "فُلْقَدَ دُمِرَتْ حِيَاةً تَقْليديَّةً مُميَّزةً" مع تدمير اللغة. فمن العبث الافتراض بأن اللغة الشعرية الإسكتلندية الحية يمكن تجميعها من الزوايا بعيدة والمعاجم القديمة. إذ ليس هناك أي خيار اليوم أمام الشاعر الإسكتلندي إلا أن يكتب بالإنكليزية. على أي حال هناك مثال يبيّن ليكون مشجعاً لسبّيرس. لم يشك سبّيرس مطلقاً بأن النغمة القومية ستستمر إذا "امتلك الكاتب صدق العبقري" (المرجع السابق، ص 160). فإن أي محاولة مقصورة لتحقيق "نزعة إسكتلندية" سيفسخ ذلك الصدق. وبعد هذا كله فإن دينبار الذي لم يوجد شاعر إسكتلندي أكثر تميّزاً منه، لم يكن "هدفه الأولى والمقصود على هذا الشكل". لقد انسحب إلى "المركز الأوروبي" وأصبح قومياً نتيجة انشغاله في هذه القضية الكبيرة (المرجع السابق، عام 1962، ص 54).

وقد أفصح ييتس عن مشكلته، كما في موضع عديد، في مقالته "الشعر والتراث" (عام 1907). التي يحدد فيها رأيه الشخصي حول كتابة الشعر الأيرلندي تحديداً باللغة الإنكليزية. ويجب أن يكون لهذا الشعر "يقاع أكثر رقةً وشكل أكثر تناسقاً" مما كان قد حققه أسلافه الأيرلنديون. كان علينا أن نتذكر دائماً بعض الأفكار المتمحمسة والموافق الفكرية السامية التي كانت هي الأمة نفسها... (ييتس عام، 1961، ص 248). وهذا فإن الشاعر الأيرلندي الذي يستخدم اللغة الإنكليزية كان يواجه صعوبة مضاعفة. عبر عن الجزء الأول من الصعوبة ستيفن ديدالوس في رواية جويس "صورة الفنان في شبابه" بشكل بلاغي إلى حد ما. وكان يتحدث مع كاهن إنكليزي وهذا ما سبب له:

حالة اكتئاب لأن هذا الكاهن الذي كان يتحدث إليه كان ريفياً من بلدة بن جونسون. وكان ديدالوس يفكّر: إن اللغة التي تحدثنا بها هي لغته هو قبل أن تكون لغتي. كم هي مختلفة كلمات، بيت، مسيح، خمر، سيد، عندما ينطق هو بها وعندما أنطق أنا بها. فانا لا أستطيع كتابتها أو لفظها دون أن تضطرب روحني. إن لغته المألوفة جداً والغربيّة جداً ستظل بالنسبة لي دائماً لغة مكتسبة. فانا لم أصنع أو أقبل كلماتها. إن صوتي يوقفها عند حدتها. وروحني ترتجف تحت ظل لغته (جويس، عام 1963، ص 189).

يشكو الكاثوليكي والسلتي هنا كما هي حال الأيرلندي الأصلي الذي كان قد حرم من إرثه. وقد حصل بيتس الذي هو من السلالة البروتستانتية والإنكليزية على حقوقه عبر اللغة وبشيء من المعاناة استطاع أن يجد تراثه، الذي هو تراث "غولد سميث وبيرك، وسويفت وأسقف كلوين"، (الحكماء السبعة) الذين عاشوا ذلك القرن الأيرلندي الذي نجا من الظلم والفوضى" (بيتس، 1964، ص 213). ولكن كان هناك دائماً قلق واضطراب في عقل بيتس الباطن وحتى ربما "اضطراب الروح" مثل ذلك الذي شعر به ديدالوس لأنه أراد أن يتواصل مع أيرلندا تواصلاً من نوع آخر. ولقد قدم كتاب جويس صورة عن أيرلندا هذه من خلال شخصية "ديفين الطالب الفلاح"، والذي أصبح صديق ستيفين "مربيته علمته اللغة الأيرلندية وصاغت مخيلته البدائية الجلفة من خلال الأضواء المنكسرة للأسطورة الأيرلندية" (جويس، 1963، ص 180).

وكان هذا المظير الآخر للصعوبة هو الذي جعل الحياة معقدة على الأغلب بالنسبة لبيتس منذ البداية. كما كانت القومية الأيرلندية -انفعالية وضيقية الأفق ومذهبية - تسد الطريق أمامه وتُظهر عدم الثقة بالمخيلة الحرة، وسعت إلى إحباطه وتقييده في كل مناسبة كما فعلت بكاتب كان واحداً من الأوائل الذين عرفوا بكونهم مواطنين مخلصين وهو جون ميلناغتون سينج: "كل الماضي قد تحول إلى ميلودrama مع أيرلندابطل وشاعر لا يلام..." وهدفت الحركة الأيرلندية الشابة إلى "إقامة أمة موحدة بعقيدة سياسية فقط، وفن نافع وأدب مساعد وجذاب" (بيتس، عام 1955، ص 6-204). إن تراث الذي أرادت أن ترفضه تلك الحركة كان أحذى الجانب وغير واقعي ومحكوماً عليه بالعمق.

علم بيتس ما الذي سوف يحل محلها. وكبقية الشعراء، لقد "وجد رموز تعبيره في أيرلندا"، ولكنه فعل ذلك "بينما كان يرى كل شيء في ضوء الأدب الأوروبي" (بيتس، عام 1961، ص 248). ويمكن أن يكون قد أرشد سينج إلى جزر آران وإلى عالم فلاحين يكاد يندثر، لكن مخيلته كانت إنكليزية المولد، ومدنية ومعقدة. ووجد بشكل تدريجي طريقه إلى الثقافة الأنجلو-أيرلندية تقافية سويفت وبيركلي التي ازدهرت في زمانهم كعصر نهضة متأخر قادم إلى أيرلندا. ويمكن أن يكون بيتس قد اضطر إلى المبالغة، مثل الطالب في مسرحيته "الكلمات على حافة النافذة". ولكن غريزته كانت صحيحة بالتأكيد عندما كشفت له نبرة

سويفت في كتابات أوليري أو تيلور أو الخطاب الجماهيري لسياسيينا... وهذه الغريزة على الرغم من قربها فقد كانت مع ذلك مخبأة، وهي في الحقيقة عودة إلى منابع قوتنا ولذلك جاءت بصورة مطالبة للتحقق في المستقبل. (بيتس، عام 1964، ص 214). وقد وجد الرجال الأيرلنديون في القرن الثامن عشر الذين أعجب بيتس بهم في إنكلترا "الضد الذي حرك فكرهم باتجاه تعبير واضح كل الوضوح" (بيتس، عام 1961، ص 402). وجلب بيتس اللهجة الأيرلندية غير المتكلفة إلى شعره، الشعر الذي يمكن أن يكون صادقاً:

إلى صخرة كلير الباردة وصخرة غالوي وشجر الزعرور،
إلى ذلك اللون الكالح وذلك الخط الرهيف
ذلك هو نظامنا الخفي...
"في ذكرى ميجر روبرت جريجوري".

وقد أنجز ذلك بمقارنته بالنموذج الشعري الإنكليزي وعبر نظرة صحيحة. واستخدم في قصيدة "عودة لزيارة الصالة الفنية في البلدية" صورة كانت تسعده كثيراً -لا يستطيع أي ثعلب أن يخطئ الحجر الذي مسحه حيوان الغرير -وبدون شك أسعده لكونه استطاع رسمها..." منطلقاً من أدمند سبنسر واللسان العامي". ويشير السطر الأخير إلى ثنائية السلف في لغة الشعر لدى بيتس.

ومن خلال إلقاء نظرة على هوثورن وإيلي ديكنسون وعلى معضلات ماكديارمد وبيتس، آمل أن أكون قد أظهرت السبل التي تجعل لهجة قومية مهبة للدخول في لغة أصبحت ما فوق القومية. ويجب الآن أن ندرس فكرة التراث بدقة أكثر. وقد تم طرح بعض الإشارات من قبل في الصفحات السابقة، لكن واحدة منها قد تحتاج إلى معالجة أكثر. ويظهر التراث للأذن من خلال نغمة معينة، لا يميزها الأجنبي دائمًا. عندما تستمر النغمة في الحياة عبر العديد من التغيرات التاريخية فمن المأمون أن نستنتج أن شيئاً ما مثل الهوية الروحية قد استمر أيضاً. قد يكون التحدث عن "شخصية قومية" مضللاً، وبالفعل قد تفسح الرواية المجال أمام رواية أخرى (دون السماح لأي نغمات أعلى غامضة) -أي مقوله لورانس (روح المكان). إن عبقرية اللغة ستتحا بعد تغيير اجتماعي وليس بعد النقل. وتعتمد نغمتها الأصلية على المكان حيث يتم التحدث بها، وعلى الوسط الطبيعي

الذى لا يقل أهمية عن الوسط الإنساني. وقد كتب باسترناك عن مشهد يناغم مع عمل شاعر معين: الصيف مع ليرمونتوف، والإوز والثلج مع بوشكين، كما عنون ستيفنز إحدى قصائده الأخيرة (يجب أن تعكس الأسطورة الطبيعية من حولها). سيبدو أن التراث الداخلى يحتاج إلى قاعدة محلية، ولا يمكن أن يعود بسهولة إلى مرحلة ما قبل اكتساب ذلك، فعلى سبيل المثال لا يمكن لشكسبير، شاعر إنكلترا التي توقفت للتو عن كونها كاثوليكية وتابعة للقرون الوسطى، أن يتواصل مع الأمريكي اليوم مباشرةً مثلاً يتواصل وولت وايتمان من لونغ آيلند في القرن التاسع عشر، أو ميلفيل من نيويورك في القرن التاسع عشر. يمكن أن نذكر أن المرأة التي كتبها روبرت لوويل عن ابن عمه الذي فقد في البحر. والتي عنوانها "مقبرة الصاحب في نانتكوت" على غرار مرثاة ميلتون "لسيدياس" وكانت تتالف أصلاً من 194 سطراً بينما تتألف مرثاة ميلتون من 193 سطراً، إن البحر والإيقاع في كلتا القصائدتين متشابهان، وبعض الأسطر يحمل نبرة كلمات ميلتون. إن تشابهاً كبيراً في الفكرة أدى إلى هذا التقارب. ومع ذلك فإن قصيدة لوويل وردت من خلال توارد مع قصيدة ميلتون ليس أكثر. وينتمي الحضور الحقيقي فيها إلى منطقة إنكلترا الجديدة، التي منها أخذ ثورو في كتابه "كيب كاد" (1865) وصف سفينة مهاجرين محطمة ووصف فتاة غارقة، ومنها أرسل ميلفيل سفينته بيكوناد في رحلتها لاصطياد الحوت الأبيض في نانتكوت (ستيبيلز، عام 1962، ص 45-46، 101-103). ولا يستطيع شاعر أمريكي أن يتجاهل الأصوات الأقوى في تراثه الخاص، وحتى ت.س إليوت، الذي ادعى مرة أن الأمريكي هو الوحيد الذي يمكن أن يكون أوروباً حقيقياً (ديوببي، عام 1947، ص 124) يردد إلى "العصا الذهبية المنحنية ورائحة البحر الضائعة"، وإلى طيور السمان في إنكلترا الجديدة ونهر الميسسيبي، وتقدم كل هذه الميول الدليل على مواقف أمريكية متصلة والتي تعبر عن عصرية أمريكية.

إن "روح المكان" هي حقيقة بالنسبة للمخيلة الشعرية، وينكلم التراث بوضوح أكثر من خلال العنصر المحلي. قد كتبت أنا أخمانوفا في الخمسينات من عمرها (بضعة أسطر عزاء إلى شاعر ظلت تعرف بأنه "علم"، هو أنوكينيتشي أنينسكي). ولا يربط بينها وبينه مزاج وحزن مشترك فحسب، بل أيضاً المكان الخاص، تشارسكويه سيلو (حالياً بوشكين)، بقصورها وتماثيلها وأشجار الزيزيفون

فيها. وهنا كما تذكر في إحدى قصائدها الأولى "صبي داكن اللون تاه في الأزقة"، فقد أسقط بوشكين في أيام دراسته هناك قبعته ذات الزوايا الثلاث "ومجلداً بالياً من كثرة الاستعمال". إن شخصية أخماتوفa الشعرية، برقتها وقوتها وضبط النفس الذي مكّنها من أن تسيطر على المعاناة، بدت كأنها صيغت من خلال تراث تشارسكويه وبطرسبرغ. إن نعمتها الخاصة لا تتوافق مع بوشكين فحسب بل مع سلفه، ديرجافين، شاعر البلاط أيام الإمبراطورة كاترين، ومن خلال هذه النغمة يمكن أن نسمع صيحة دوستويفسكي الحقيقة. بالنسبة لها كان ممكناً في نهاية الحرب العالمية الثانية أن ترى ليننغراد لبرهه:

كأنها أثر حجري قديم

ليس من الدرجة الأولى لكنه محشم تماماً
وبإمكان المرء أن يفترض أنه من السبعينيات.

وتسعد المدينة طابعها الروسي أيام دوستويفسكي. ويلاحظ شاعر آخر من سانت بطرسبرغ. وهو ماندشنتم مرأة بأنها تعلمت دقتها النفسية من الرواية الروسية، وبشكل خاص من دوستويفسكي. فقد سار محور حياتها الإبداعية من خلال تشارسكويه وبتروغراد، ماراً ببوشكين ودوستويفسكي وأنينسكي. لقد أصبحت غير منفصلة عن ليننغراد ومؤلفيها الكلاسيكيين:

ظلني على جدرانك
وصورتني في أقنيتك

قال ليونيل تريلنغ: ليس بالإمكان أن نفهم شخصاً يقف وراء ثقافته فقد أدخلته ثقافته إلى حيز الوجود في كل مجال، ما عدا المادي منه، ومنحه مقولاته وعاداته الفكرية ومدى شعوره، وأصطلاحاته ونبرات كلامه" (عام 1966، ص 11). وهذه الثقافة - كما أحاول أن أظهر - لا يمكن أن تنفصل عن بيئتها. إذ يحقق الكاتب توازنه، ويدخل في الامتياز الكامل لهويته، عندما يكتشف تلك الثقافة حتى الأعماق ويجد فيها المنابع التي تؤازره وتؤيده. ويعتبر أنطونيو ماتشادو من قبل الكثيرين شاعر إسبانيا الأول في الأزمنة الحديثة، فقد وجد هذا الشاعر منبعاً في قصيدة "كوبلاس" من القرن الخامس عشر لجورج ماوريك:

حياتنا هي الأنهار
التي تسير صوب البحر
الذي هو الموت ...

هذه الأسطر عن مجرى الحياة الذي لا يرحم تجاه الموت، والتي يشرحها في قصيدة غنائية قصيرة:

بين شعراً
ماوريك يملك محارباً

أعطى لشعره الخاص صوته العميق الأساسي. واستطاع لويس سيرنودا أن يتبين إيقاعات ماوريك في قصائد مانشادو "تأملات ريفية"، و"قصيدة يوم"؛ وأكد أنه كان بالنسبة لمانشادو (الشاعر الإسباني الأكثر إعجاباً). وتعتمد هذه العلاقة مع ماوريك على شعور خاص تجاه اللهجة القشتالية وقبولاً بالطبيعة القشتالية، التي كان بها بالنسبة لمانشادو بعض المزايا غير الغريبة عن (كتاب موسى الأول الذي يدعى "سفر التكوين"). وقد كانت اللهجة القشتالية "اللغة الملكية" في بلده، كما بجل قشتالة التي صنعت إسبانياً، ولكن مانشادو نفسه مثل الكثرين جداً من الشعراء الإسبان في هذا العصر كان أندلسيّاً ولم يكن قشتالياً. إن أفضل شعره كما يؤكد سيرنودا أتى من كونه الأخير، وقد رأه جان جوان رامون جيمينيز "لميضاً مرهف الذوق لبيوكير" وهو أيضاً شاعر أندلسي. وأحب مانشادو في عمل بيوكير صفاء ووضوح الشكل والطريقة التي يتحرك فيها "على هامش المنطق"، لقد كان "شعره أصيلاً" مع جدل مفهوم خاص به. وكان واعياً تماماً أن النغمة والإحساس الأندلسي يختلف عن النغمة والشعور القشتالي. إن مراجعته لشاعر ملقاً مورنيو فيلا يحدد العنصر الأندلسي كما ظهر في "التوازن بين البديهي والمفهوم" وبين "إحساس الشاعر والحدود الباردة للأشياء". هنا إذن يمكن الإحساس الأول وإحساس مانشادو مثل إحساس الشاعر الذي يصفه. وبالنسبة له، فإن إضافة قشتالة جعلته أكثر استجابة للتراث الإسباني كله.

ويبرز في هذه الأمثلة حقيقة واحدة: علاقة البنوة بين الكاتب ولغته، وكما خصته لغته الأم بنوعية فكره وإحساسه. ويمكنه أن يوسع إمكانياتها هنا وهناك، ولكن عندما تتحقق اللغة في الأدب، وعندما تحدث "اللحظة الشكسبيرية"، يتم ضبط

الشعور والإحساس والفكر بطرق كثيرة جداً ومحددة. يخبرنا باسترناك -المقطع غالباً ما يقتبس-، كيف يدخل في عملية كتابة الشعر عكس مفاجئ للقوى. (باسترناك، عام 1958، ص 391). وتأخذ اللغة نفسها عن الشاعر، فتصيغ أفكاره وكلامه، ويبداً الإحساس بأنه ممهد لشيء يسعى لتحقيق أهدافه الخاصة. ربما تعني حالة الإلهام أكثر من أي شيء آخر تمتلكه اللغة. ويحرز الشاعر حرية وشجاعة خارقة في التعبير، مثله مثل اللغة التي تبدأ بخلق انسجامها الخاص "كسر يُظهر قوة شبابه تدريجياً". ففي مثل هذه اللحظات يحدث تجديد للنظرات القديمة المتعلقة باللغة. إعادة تأهيل الذاكرة التي توجد في الكلمات، وعندما يستخدم اللغة شاعر كهذا، فإنه يتجاوز قدراته الخاصة ولكنه لا يتجاوز القدرات الموروثة في اللغة.

ويمكن أن يقال إنه بينما تتعلم لغات العالم اليوم بشكل دائم من بعضها بعضاً وتلتافي في خبرة مشتركة، فإنها تصر بغيره على تفردها. ويمكن أن تقبل اللغة الأم ببناء من زوج آخر مثل جوزيف كونراد الطارئ، ولكن يجب أن تعتبر حالة خاصة بالنسبة لنا، وبطرق معينة يتعدى التفاهم بها أحياناً. وعلى عائقها تقع مهمة الحفاظ على ذاتنا، وعلى التوكيدات والاحتياطي الذاتي، كما أن خصوصية الفرد تتعدد من خلال علاقته الحميمة باللغة. وليس هناك أجنبي أبداً يستطيع أن يتغلغل إلى أعماق اللغة، لكنه يمكن أن يتعلم التعرف على صيغها المميزة ويفهم إيقاعاتها. ويجب أن يقبل دارس الأدب المقارن بأن هناك عتبة يجب أن يتوقف عندها. وسيستمد نصف الإغراء في عمله من الإحساس المتزايد بأن الحالة المفردة القائمة في حد ذاتها والطريقة المميزة الخاصة هي التي تمنح كل أدب جماله وسره الخاص به.



كشف النقاب عن الآخر فوروغ فاروخزاد بقلم: فرزانة ميلاني

■ ت: لميس إسماعيل عمر ■

حوالى منتصف القرن العشرين نشأ في إيران إرث جديد من شعر النساء، إرث نساء منهنكات بشدة في عملية التأمل الذاتي والبوج الذاتي وغير مستترات أو مقيدات بالهوية المجهولة أو الغموض الكامن في الحجاب، إرث نساء لم يكتفين بالكشف عن أنفسهن فحسب بل قمن أيضاً بكشف الستار عن الرجال في كتاباتهن. وتتضمن القائمة من بين العديدات زاند دوخت شيرازي (1911-1952) وجالة أصفهاني (1921) وبارفن دولاتا بادي (1922) وسيمين بمحباني (1927) ولوبيات فala شيباتي (1930) وماهين اسكندرى (1940) وفوروغ فاروخزاد (1935-1967) وطاهره سافرزادي (1936).

كتبت تلك النساء عن أفكار وأحساس، "حقائق" كانت حتى ذلك الوقت خاصة وذاتية، وبجسد غير متستر وقلم باليد، مضيئ بالقارئ إلى خلف جدران وأحجبة حيث يمكن عالم الخاص، وناضلن من أجل التسوية بين الجوانب العاطفية والحسية والاجتماعية للذات الأنثوية. وفي أعمالهن، لا يخضع صوت الكاتبة لأفكار مبتلة ولا يتوارى خلف قوانين مفروضة ذات بعد نفسي واجتماعي. فالمشاعر غير خاضعة للعقلنة، والانفعالات غير مشوهة، والعواطف غير سطحية، والتفاصيل

غير متجبة، والرجال غير غائبين. لقد خلقت تلك الكاتبات وبدرجات متفاوتة نوعاً من الذات المنفصلة عن التعريف التقليدي للألوة في إيران، وهي في الغالب ذاتُ مهددة في مجتمع أصبحت فيه الجدران والأحجبة اعتيادية وغدت مراقبة وسائل الاتصال الموضوعة شغل الناس الشاغل حيث "يهمس الناس حتى خلف الجدران الشديدة الارتفاع"، حسب تعبير الروائي شارنوش بارسيبور.

وترفض معظم تلك الشاعرات الرائدات الهمسات الصامتة للمرأة في عزلة المنزل. فبمشاركة قرائهم في تجاربهم الشخصية والإفشاء عمّا في أنفسهن إلى الورق لا إلى الحجر الصبور (The Patient stone)، هؤلاء الشاعرات يقلن ما لا يقال ويحاولن أن لا يستسلمن إلى الرقابة الخارجية أو الرقابة الذاتية التي تنمو معها، وبعفوية وتميز أيضاً يرفضن مزج أصواتهن مع تصورات أو طموحات جماعية.

وقد تتوعد ردة فعل المجتمع تجاه هذا الصوت الأنثوي الجديد وهذه الذات الأنثوية، فالنسبة إلى المسلمين المتشددين، كان الإخلال بالتقاليد دوماً أكثر بروزاً وأقل قبولًا في مجال تحرر المرأة. وكان موقفهم واضحاً تماماً تجاه الوضوح وراسخاً منذ البداية. فقد ردوا على تحرر المرأة وإلغاء التفرقة بينها وبين الرجل وبصورة خاصة على عدم تسترها الجسدي بغضب وعداء. وبرأيهم إن أي انحراف عن العلاقات التقليدية بين الذكر والأنثى يدل على فسق ويدمر الأصلة الثقافية ويبعد الناس عن الإسلام "الحق".

وحتى نخبة المثقفين والمجددين الذين ادعوا أنهم يدعمون التغيير لم تستطع أن تتقبل التغيرات التي تؤثر في وضع المرأة فقد كان يعتقد أن تغيرات السلوك ذات خطورة لا سيما فيما يتعلق بالسلوك الجنسي والعادات الجنسية. كما حافظت العادات التقليدية على سلطتها حتى لدى نخبة المتحررين الذين دافعوا عن حقوق المرأة. فـ"كاتب على شريعتي" ، وهو كاتب اجتماعي أتم تعليمه في الغرب ومعروف بشكل خاص بين صفة المثقفين، رفض الوضع الجائز للمرأة كما أدان بشدة استبعاد الرجال لجنس الأنثى. وفي رأيه:

"عامل الرجل المرأة كما يعامل حيوان متواحش لا يمكن ترويضه أو تعليمه أو السيطرة عليه. وحاول السيطرة عليها بحبسها.. وكانت المرأة كالسجين الذي لا يُسمح له بالانضمام إلى المدارس أو المكاتب أو الميدان العام". إلا أن النساء

المتطبعات بالطبع الغربي أثرنَ الهلع في نفس شريعتي:

"هذه الدمى المصنعة في الغرب، الفارغة من الداخل، المزيفة والمفخخة لا تملك مشاعر نسائنا في الأمس ولا ذكاء نساء اليوم الغربيات، إنهن دمى آلة لا هي آدم ولا هي حواء! لا هي الزوجة ولا هي المحبوبة، لا هي ربة المنزل ولا الموظفة. إنهن لا يشعرون بالمسؤولية تجاه أولادهن أو تجاه الناس. لا، لا، لا! وهن كالنعمات اللواتي لا يحملن أي ثقل بحجة أنهن طيور ولا يطربن بحجة أنهن كبيرات الحجم كالجمل. وهذا نوع هجين من النساء متراكمة في سوق الصناعات المحلية مع لاصق كتب عليه "صناعة أوروبا".

وحنين شريعتي لماضٍ كانت فيه القيم والهوية الأنثوية الأصيلة غير عرضة للشعبية وكانت فيه "النساء نساء" يمثل الشعور بالضياع والانحطاط الذي يسود أعمال الكثير من كتاب منتصف القرن العشرين رجالاً ونساء على حد سواء. هذه الشخصية الأنثوية المغايرة لأصولها التقليدية، هذا التقليد الرديء القائم من الغرب، هذه الصورة المزيفة للنساء الإيرانيات التقليديات، هذا الهرجين لم يكتف بـدحر السلطة والسيطرة الذكرية فحسب بل جسد أيضاً الخسائر المؤلمة التي تكبدتها الهوية الثقافية. وكما هو مزعوم، فإن انحطاط الثقافة الإيرانية بالنسبة إلى الكثير من الكتاب كانت قد تسببت به هذه المرأة "المتطبعة بطبع الغرب"، "تصف المتعريّة"، أي "غير المحجبة" و "الفاسقة".

لقد تحدى "تسممها بالطبع الغربي" كل إيمان بالفروقات الجنسية الثابتة وشوّهت الجنسانية "الطبيعية" والاستقرار التقافي وهددت النظام الشرعي، وتحدى التماسك والهوية الحقيقة لكلمة "ذكر" ذات الامتياز الخاص والتي عُرفت تقليدياً بأنها نقىض كلمة "مؤنث". وبصعوبة السيطرة عليه وتصنيفه وتعريفه وتحديد مكانه، لم يجد جنس الأنثى هذا أنثويّاً على الإطلاق.

هذا النظام الجديد الذي جعلت فيه النساء وجودهن ملماً ملماً مفترقاً لأي نظام كان. فقد شعر كثيرون من الناس بغير الفوارق بين واقع حياتهم أو حياة أولئك الذين من حولهم وبين مثالياتهم التقليدية. ومع أنهم كانوا مفعمين بالحنين لعالم ونظرة عالمية أكثر تماساً ومتوفنين بالتغيير والحداثة والديمقراطية، إلا أنهم أظهروا بواحد لطموحات متقاضة لا يحل أحدها محل الآخر. فعلى سبيل المثال، على شريعتي الذي رفض وضع المرأة الجائز لم يحمل إلا الازدراء لتلك النساء

الهجينات، "النعمامات".

فقد أسماهن "نساء العدم" (Zilch-women) ، أي عديمات القيمة وعديمات الفائدة وعبدات الروح التجارية والاستهلاكية الحمقاء والمهتمات بالظاهر فقط وإشباع رغباتهن التي لا حدود لها. كانت كل إنجازاتهن في رأيه صفر من الأصغار غير المسبوبة برقم آخر، فقد بلغت هذه الإنجازات اللا شيء (Zilch).

ومما هو واضح أن شريعتي لم يكن مفتوناً بالمرأة الإيرانية التقليدية ولا بالمرأة العصرية. غير أن تصويره للمرأة المثالية فيه التباس، فهو من جهة يلقي باللوم على وسائل الإعلام لأنها لا تعرض للنساء الإيرانيات صوراً لنساء متحررات وذكيات من أمثال آنجلينا جولي أو لنساء مفكرات بارزات وشخصيات علمية من الغرب من أمثال مدام كوري. ومن جهة أخرى يتهم فاطمة الزهراء ابنة النبي محمد (ص) كأنموذج مثاليٍ يحتذى به. إلا أن تصويره لفاطمة الزهراء هو تصويرٌ محدودٌ ومقيّدٌ نوعاً ما فهو يخصّص لها أدوار الإحسان والمساعدة ولكن بشكلٍ أساسي يقرنها بأدوار التقاني والتضحيّة من أجل أفراد عائلتها الذكور: والدها وزوجها ولديها.

فالنموذج التقليدي للمرأة كأم وزوجة وابنة يبقى حجر الزاوية في نظام القيم عند شريعتي. وقد يكون شريعتي مفتوناً بحرية المرأة واستقلالها وتطورها الفكري، بل هو بالفعل كذلك، إلا أنه لا يستطيع أن يستسلم بالتنازل عن القيم العائلية التقليدية المطلوبة من المرأة. بناءً على ذلك فهو يعزّز العزلة المتصاعدة في إيران إلى استقلال المرأة وانحرافها خارج دائرة العائلة.

ولم يكن شريعتي وحيداً في تحليله. ففي كتاب "الهوس بالغرب" Westomonia الأكثر حظوة وذي الطابع الجذلي يعتبر جلال الأحمد تحرر المرأة أحد "الشروط الضرورية" لـ "الهوس بالغرب"، ففي رأيه:

"حن الإيرانيين رضينا بنزع النقاب عن وجوههن وإنشاء عدد من المدارس من أجلهن. ولكن ماذا بعد ذلك؟ لا شيء... إذا ما أعطيناها للمرأة بالفعل هو حق استعراض أنفسهن أمام الملايين غير. لقد اجتنبنا النساء، صانات التقاليد والعائلة وأجيال المستقبل إلى الفراغ والتسكع. لقد أجبرناهن على التفاخر والعبث وعلى أن يجدن مظاهرهن كل يوم في giorno زياً جديداً ويأخذن بالتجول. ماذا عن العمل والواجب والمسؤولية الاجتماعية والسيرورة الحسنة؟ بعد الآن لا يوجد إلا انتقيل جداً

من النساء المهتمات بأمورٍ كهذه".

وبصورةٍ ضمنيةٍ وفي بعض الأحيان صريحةً تماماً، تم إلقاء اللوم في أمراض المجتمع جميعها على اتصالات المرأة الجنسية غير الشرعية والتي كتب عليها أن تصبح بسرعة مرادفةً لتحرر المرأة. فإحدى الفقرات المأخوذة من مقال نشر في "صحيفة العمل" Kar وهي الصحيفة الناطقة باسم حزب "فدائني خلق" الأكثر يسارية (وهو حزب الأقلية) تدعى أن:

"نساء وطننا الكادحات يعلمون جيداً أن التحرر الذي يعد به مؤيدو البرجوازية، أولئك الخانعون للإمبريالية ونظام الشاه المعادي للشعب ليس إلا سماحاً باستغلال أكبر لبيع الإمبرياليين المترفين بضائع على حساب الكادحين المسلوبين الحقوق".

إنها ليست إلا نشراً لتغلغل الثقافة الإمبريالية المنحطة. دفاعهم عن تحرر المرأة يعني دفاعاً عن البغاء والإدمان على المخدرات وإنشاء بيوت للرذيلة والآلاف من المظاهر الأخرى للثقافة الرأسمالية".

وليس بمحض الصدفة أن يلجأ كاتبُ معاصرُون بارزون إلى استقاء صورٍ من عذريَّة المرأة عندما يريدون تصوير نهب بلادهم على يد قوىٍ خارجية. ذلك أنَّ فقدان العذرية يمثل فقدان الشرف والموارد الوطنية. وكلَّ من "بارفن ابنة ساسان" بقلم صادق هداية "داندل" بقلم سعدي مثلَ على ذلك. الفكر الأساسية للكتاب الأول هي نضال الإيرانيين البطولي ضدَّ العرب واستحضار لحظات مقاومتهم الأخيرة؛ فرغم أنَّ موقف الإيرانيين الراسخ باء بالفشل إلا أنه حظي بالمجيد، وساحة قتالهم التي تشكُّل فرضاً المعلم الأخير للتصدي في وجه ثقافة غازية حظيت بدرجةٍ عاليةٍ من التمجيد.

غير أنَّ لحظة السقوط تأتي عندما يتمَّ اغتصاب بارفن بطلة المسرحية على يد عربيٍّ.

أما "داندل" فهي قصةٌ قصيرةٌ جدليةٌ كتبها الكاتب المسرحي البارز سعدي وُقد نُشرت في عام 1968 وأصبحت ممنوعة لدى نشرها، ولها حركةٌ بسيطةٌ. تؤخذ عذراءٌ تبلغ من العمر خمسة عشر عاماً إلى بيت للبغاء في حيٍّ أحمر (الحيُّ الأحمر: منطقةٌ تكثر فيها المساخِر) في بلدةٍ صغيرةٍ تدعى داندل. وعندما تبحث

صاحبة الماخور عن زبون ثري لبضاعتها التي افتنتها مؤخراً يشير رجل الشرطة المحلي إلى ضابط أمريكي "يكون قادراً على إنفاق المال بجنون شرطيه أن ينال بعض التسلية". يلقى الزبون الثري الذي ينشد التسلية استحسان الجميع وفي يوم وصوله يتدفق الدانديون إلى الشارع تملؤهم الرهبة والتوقعات؛ إلا أن البهجة لا ثبات أن تتحول إلى اشمئزاز والدهشة إلى رعب. فلدهشة الجميع سرعان ما يغادر الأمريكي حتى دون أن يؤدي الأجر المتعارف عليه. وبذلك يصبح على الدانديين الخانيبي الأمل والذين لا حول لهم ولا قوة أن يواجهوا كابوساً: فقد ضاعت عذرية الفتاة وضاع معها شرفهم أيضاً.

لقد خلقت مطالبات المرأة بحقوقها الشخصية واستقلالها مشكلات لم يسبق لها مثيل في مجتمع يقيت فيه القيم القديمة جدأً والمتمحورة حول الذكر، لا سيما في مجال الجنس، محافظة على وجودها. فالحد الفاصل بين العالم الذكري والعالم الأنثوي أصبح الآن غير واضح ومعه أصبح أيَّ شعور بالاستقرار مشوشاً. كما أمسى الفرق الواضح بين الذكورة/ الأنوثة، المسموح/ المحظور، الطهارة/ الدنس، الشرف/ العار فرقاً مثلوماً. وغدت النساء التحدى الحقيقي لشعور الرجل بالمرجولة، فقد شُكِّن بهذه الرجولة وفرضن عليها باستمرار أن تثبت نفسها وقدرتها على الاحتمال وقوتها وسيطرتها. في الواقع، لقد تمَّ تسلط الضوء على المرأة في كل شكوك المجتمع حول نفسه وحول الحداثة وحول التغيير.

بما أنَّ النساء يخضعن لمشاعرهن المختلطة فقد أصبحن أيضاً خاضعات لأعراض مختلطة. فهن منغممات في لجة قيم سلوكية متضاربة؛ إذ تراهن حريصات على صون الكثير من المثل التقليدية على الرغم من افتتانهن بالتغيير، وهن يتأنجحن ذهاباً واياياً بين القديم والحديث. يقول السفير الأمريكي في إيران ريتشارد هيلمز:

" هنا ستجد سيدات مرتديات أزياء باريسية ومتربينات يلبعن البريدج، ولكن قبل أن يقمن برحلات إلى الخارج كنَّ يسافرن إلى مدينة مشهد [المقدسة] مرتديات البراقع لطلب الحماية."

هذه الحالة الفكرية المتضاربة عند مفترق الطرق بين الاستمرارية والتغيير والتي يتقاسمها الرجال والنساء على حد سواء تتلخص في الحياة الأدبية لفاروخزاد. فالآخر الأدبي الذي تركته وراءها ليس وحده الشاهد الكلاسيكي على

مطامح متضاربة بل إن النقد الذي أثاره أيضاً مدحشٌ بتناقضه أيضاً. أياً كان موضوع النقاش يبدو أنَّ اتجاه النقد الأساسي قبل أو بعد وفاتها يدور حول الطبيعة الجنسية - الشهوانية لأعمالها الأدبية. فالكثيرون ترجموا وما زالوا يترجمون بحثها عن الاستقلال والتطور والحب إلى تعبيرٍ جنسية في الغالب، وهم يتغافلون كفاحها من أجل تغيير عالمها كما يتغافلون دورها فيه مفضلين على ذلك الموضوعات المصورة للحب الشهوانى في قصائدها.

صحيح أنَّ موضوعات الحب تشكل باستمرار نواة شعر فاروخزاد، لكن معالجتها ليست شهوانية حصراً. فشعرها يستلزم إعادة تنظيم جذرية للقيم ويعرف بمحدوديات الحب التقليدي وفشلـه في إرضاء الشاعر ويخصص حقولاً معرفياً توأصلياً وشخصياً جديداً كانت النساء قد حرمت منه فيما مضى. ففاروخزاد تستكشف الذات ضمن حدود علاقات الحب بين الجنسين وما وراءها في آنٍ واحد وهذا لا يتطلب ولا يحدث إنكاراً لعلاقتها العاطفية مع الرجال بل على العكس فإنه يوسع طاقتها العاطفية، وبالفعل ففي بعض قصائدها نجد أنَّ حاجتها للصداقة والاتصال والتطور مشبعة بنفس درجة الحاجة الجسدية. هذا التبادل الفكري، هذا الالتزام بالتوسيع بإمكانية العلاقات قلماً وصفِّ في الشعر الفارسي الحديث قبل فاروخزاد فكما تقول:

قُلْمَا عَرَفَ الشِّعْرُ الْفَارَسِيُّ الْحَدِيثُ مَعْنَى أَنْ تَحْبُّ بِصَدَقٍ، فَالْحُبُّ فِيهِ مَبَالِغٌ
بِهِ جَدًا وَكَثِيرٌ جَدًا وَمَتَّلِمٌ جَدًا لِدَرْجَةِ أَنَّهُ لَا يَنْسَابُ الدُّرُوبُ الْمُضْطَرِبَةُ وَالسَّرِيعَةُ
لِحَيَاةِ هَذَا الْعَصْرِ. أَوْ أَنَّهُ بَدَائِيٌّ جَدًا وَيَفِيضُ بِالْمُامْتَنَاعِ عَنِ الزَّوْاجِ بِحِيثُ أَنَّهُ
يَذْكُرُ الْمَرْءَ تَلْقائِيًّا بِالْقُلْطَطِ الْذُكُورِ فِي مُوسَمِ التَّرَاوِجِ عَلَى السُّطُوحِ الْمُشَمَّسَةِ.
فَالْحُبُّ غَيْرُ مُحْتَفَنٍ بِهِ كَأَجْمَلِ وَأَنْقَى شُعُورِ لَدِيِّ الْبَشَرِيَّةِ، وَاتِّحَادُ وَامْتَزَاجُ جَسَدَيِّ
الَّذِي يُشَبِّهُ بِحَمَالِهِ التَّسْبِيحِ وَالْدَّعَاءِ قَدْ انْحَطَ بِمَسْتَوَاهُ إِلَى مَجْرِدِ حَاجَةِ بَدَائِيَّةٍ".

إنَّ حصر التحليل النقيدي لشعر فاروخزاد في استغراقٍ وحيد بجانب واحد للحب، ألا وهو الجنسي بصورةٍ رئيسية، ليس إلا تتفقها لشعرها وإنما لتميزاته الأخرى الكثيرة.

وإحدى النتائج الدقيقة لهذا الإفراط في تصوير الحب الجنسي هو رفض شعرها من قبل بعضهم بوصفه "عاطفياً وشهوانياً" وبالتالي "غير مهم". فعندما قمت باختيار دراسة "تسوية" لشعرها كموضوع لأطروحتي في منتصف السبعينيات

ذهبَتْ تماماً لردة فعل الناس. وقد تراوح الجدل ضد ذاك الخيار بين السلطوي المحسن والجنساني الصارم.

فبعضهم كان قلقاً بالفعل بشأن مستقبل المهني، بينما أراد آخرون بدهشة واهتمام أن يعرفوا فيما إذا كان بالإمكان منح درجة الدكتوراه لأطروحة مكتوبة عن شاعرة امرأة هي نفسها لم تستطع أن تناول حتى شهادة الثانوية العامة وتحدث فقط عن شهواتها الجنسية ومعماراتها. وكان العالم الهندي غيردهاري تيكو أيضاً قد واجه تحدياً "على سبيل المزاح" بسبب اختياره لشعر فاروخزاد كموضوع بحث جدي:

"عندما عدت إلى الولايات المتحدة في خريف عام 1965 قرأت مقالاً عن شعر فاروخزاد في اجتماع للجمعية الشرقية الأمريكية في فيلادلفيا وأعلنت فيه أنها أحد أهم شعراء إيران في القرن العشرين، وقد أظهر الراحل جوزيف شاخت من جامعة كولومبيا والذي كان محرراً لـ "ستوديا إسلاميكا" آنذاك اهتماماً بمحاضرتي ودعاني لكتابه مقال عنها لمجلته. لكن هذا يتناقض كلباً مع التعليقات التي، ولو أنها جاءت على سبيل الدعاية، أطلقها صديق وزميل إيراني سبقنى اسمه مجيولاً كان قد سأله لماذا اختارت خاتناً من بين الأنبياء^(١) ذلك أن النقاد التقليديين الذين يُعدُّ زميلاً واحداً منهم لم يمنحوا شعر فاروخزاد درجة عالية من التقدير".

بحثاً عن الاستقلال وبالوقت نفسه تمسكاً بالمثل التقليدية للأئمة، شقت فاروخزاد طريقها بين صراعات من الداخل وتناقضات اجتماعية وثقافية من الخارج. لقد كتبت في جو من التشجيع والإعجاب ممزوج بالنقد اللاذع وحتى الازدراء. وبالفعل قلماً ترك شعرها القراء الإيرانيين متجردين من ردة فعل. فقد كان يشير إما افتئاناً قوياً أو نفوراً شديداً، وبينما أدانه بعضهم لعدم أخلاقيته ولدفعه عن الاختلاط، احتفى به آخرون للصوت الأنثوي المتميز فيه والذي يتحدى القيم السائدة في ثقافتها. لكن عموماً طالما قدم عدد كبير من القراء المتألهين والمنتمسين تأييدهم الصادق لهذا الشعر. فبطبعاته العديدة، يُعد عملها الأدبي من بين الأعمال الأكثر شهرة في الأدب الفارسي الحديث. والإقبال الشديد على كتب

^(١) هنا إشارة إلى يهودا الاسخريوطى الذي خان المسيح.

فاروخزاد قد اذهل النقاد لعقود عديدة من الزمن الآن.

ولدت فوروغ فاروخزاد في الخامس من كانون الثاني من عام 1935 من عائلة كبيرة وهي الثالثة بين سبعة أولاد. وبعد تخرجها من مدرسة الأحداث العليا¹ انتقلت إلى مدرسة فنية لدراسة الرسم والخياطة ولم تنه المرحلة الثانوية. كانت تبلغ السادسة عشرة عندما تزوجت من بارفيز شابور، أحد أقربائها البعيدين وهو حفيد خالة والدتها. وخلافاً لما هو الحال عند ابنتي الجيل السابق طاهرة قرة العين وبارفون اعتمادي بزواجهما التقليدي، تزوجت فاروخزاد من رجل وقعت بحبه. وبعد عام ولد طفلهما الأول والوحيد وهو صبي اسمه كاميار. صدرت مجموعة فاروخزاد الشعرية الأولى تحت عنوان "الأسيرة" The Captive عام 1955 وتحتوي على أربع وأربعين قصيدة تتحدث عن قصة امرأة محبطه وعن شعورها بالقيود في حياتها. وعنوان المجموعة بحد ذاته يشير إلى إحساسها بالستورط واليأس. شخصية "الأسيرة" الشعرية هي امرأة شابة مضطربة تقضي وقتاً مريضاً تصوغ فيه هوية لنفسها وتقع بحيرة بين مطالب المرأة - الزوجة والأم التي، على ما يبدو، أنها تتناقض مع مطالب الشاعرة المستقلة:

أفكر في الأمر وفي الوقت نفسه أعلم
أنني لن أستطيع أن أغادر هذا القفص
حتى لو سمح لي الحراس بالذهاب
فقد فقدت القدرة على الطيران بعيداً..
كل صباح من وراء القضبان
تبتسم لي عيناً طفلية
وعندما أبدأ الغناء
تقرب شفتيه اللاثمة من شفتي..
يا إلهي! إن احتجت للطيران يوماً

مدرسة تشمل على الصفين السابع والثامن من المرحلة الابتدائية وعلى السنة الأولى من الثانوية.

من وراء هذه القصبان الصامتة

كيف لي أن أجيب عيني هذا الطفل النديتين؟

دعوني وشأني.. أنا عصفورة أسيرة

بعد ثلاث سنوات من الزواج، قررت فاروخزاد أن تترك زوجها رغم الصعوبات الاجتماعية والنفسية والمادية العديدة المترتبة على ذلك. وبكثير من الألم والحزن خسرت الحضانة الدائمة لطفلها الوحيد حتى إنها حُرمت من حقوق الزيارة. وفي أيلول من عام 1955 عانت من انهيار عصبي وأخذت إلى عيادة نفسية حيث بقيت تتتعالج لمدة شهر. وبعد عام من ذلك، أي في عام 1956 نشرت مجموعتها الشعرية الثانية "ديفار" Divar أو The Wall وتعني "الجدار" وهي مهادأة إلى زوجها سابقاً.

"في ذكرى ماضينا المشترك آملة أن تكون هذه الهدية التي لا قيمة لها رمز امتناني للطفه الذي لا حدود له".

وبعد أقل من عام صدر كتابها الثالث "عصيان" Esian أو Rebellion وأثبتت فعلاً أنها شاعرة ذات مستقبل واعد، لكن في الوقت نفسه ردية السمعة. وفي قصائد هاتين المجموعتين البالغة اثنتين وأربعين قصيدة يلاحظ المرء شعوراً أقوى وأكبر باستقلالية الشاعرة فهي تنتقد مجتمعها بقسوة ولا سيما ظلمه للمرأة. إنَّ شعوراً بالحنق والغضب يشكل الدافع لكتابية الكثير من قصائد هذه الفترة.

تمتلك فاروخزاد شوادة كثيرة على موهبتها وطاقتها؛ فما كادت تبلغ الرابعة والعشرين وقد أصدرت ثلاث مجموعات شعرية حتى نمت اهتمامات جديدة في التصوير السينمائي والتمثيل والإخراج. ففي عام 1962 أنجزت فيلماً وثائقياً عن مستعمرة مجنوّمين تحت عنوان "البيت أسود" (The House is Black) وقد ناقس الفيلم نجاحاً عالمياً وفاز بجوائز عدّة. بينما تم نشر مجموعتها الشعرية الرابعة التي جاءت تحت عنوان (ميلاد آخر) Another Birth في عام 1964. وبما أنَّ الذاتي والخاص يشكّلان خلفية دائمة لشعر فاروخزاد، فإنَّ قصيدة (ميلاد آخر) تتحقّي بميلاد أنشى تتمتع بحقوقها الجديدة كمقاتلة ناضلت من أجل كل خطوة في طريقها إلى الحرية؛ فهي تصبح أنموذجها الخاص وتخلق ذاتاً بالصورة التي تريدها منها ميلادها وطموحاتها الخاصة. ميلادها الجديد يمثل ميلاداً ذاتياً حقاً:

أعرف حورية صغيرة حزينة ..

تسكن في البحر

وتعزف على الناي الخشبي لقلبها

برقة .. برقة

حورية صغيرة حزينة

تموت في الليل من قبلة

وبقبة تولد كل يوم من جديد ..

فارقـت فاروخـزاد الحـيـاة وـهـيـ فـي قـمـةـ إـيـادـعـهـاـ وـلـمـ تـكـنـ قدـ تـجاـوزـتـ الثـانـيـةـ
وـالـثـلـاثـيـنـ مـنـ عـمـرـهـاـ إـنـزـلـاـتـ فـيـ الرـأـسـ فـيـ حـادـثـ سـيرـ فـيـ الـرـابـعـ عـشـرـ مـنـ
شـبـاطـ عـامـ 1967ـ .ـ فـيـنـماـ كـانـتـ تـحـاـولـ أـنـ تـجـنـبـ عـرـبـةـ قـادـمـةـ،ـ اـصـطـدـمـتـ بـجـارـ
وـانـطـرـحـتـ خـارـجـ سـيـارـتـهاـ .ـ وـمـاـ يـشـرـيـرـ السـخـرـيـةـ هـوـ أـنـ هـذـهـ المـرـأـةـ تـجـنـبـ
الـجـدـرـانـ وـفـرـتـ مـنـبـاـ طـبـلـةـ عـمـرـهـاـ قـاتـلـهـاـ فـيـ نـهـاـيـةـ الـمـطـافـ جـارـ .ـ لـقـيـتـ حـنـفـهاـ
فـيـ وـقـتـ اـدـعـتـ فـيـهـ أـنـهـاـ أـخـيـراـ وـجـدـتـ نـفـسـهـاـ .ـ وـدـفـنـتـ تـحـتـ الثـلـاجـ المـنـسـاقـطـ :ـ
رـبـماـ كـانـتـ الحـقـيقـةـ تـبـيـنـ الـبـيـنـ الصـغـيرـيـنـ ..ـ

تبـيـنـ الـبـيـنـ الصـغـيرـيـنـ الـمـدـفـونـيـنـ تـحـتـ الثـلـاجـ المـنـسـاقـطـ

وـفـيـ الـعـامـ الـمـقـبـلـ ..ـ

عـنـدـمـاـ يـتـحـدـ الرـبـيعـ

مـعـ السـمـاءـ الـمـدـنـدـةـ خـلـفـ النـافـذـةـ ..ـ

وـتـنـبـجـسـ الـفـصـونـ مـنـ جـسـدـهـاـ

نوـافـيـرـ غـصـونـ غـضـةـ خـضـراءـ ..ـ سـوـفـ تـرـهـرـ

آـدـ ياـ حـبـيـ آـدـ ياـ حـبـيـ العـزـيزـ الـوـحـيدـ !ـ

فـيـ الثـانـيـةـ وـالـثـلـاثـيـنـ مـنـ عـمـرـهـاـ كـانـتـ فـارـوخـزادـ قـدـ أـلـفـ أـرـبـعـ مـجـمـوعـاتـ شـعـرـيةـ
وـاـكـتـسـبـتـ شـهـرـةـ وـجـوـائزـ كـمـاـ أـصـبـحـ لـهـاـ "ـشـعـرـ"ـ أـشـيـبـ وـتـجـعـيـدـتـانـ كـبـيرـتـانـ فـيـ جـبـينـهاـ بـيـنـ
الـحـاجـيـنـ"ـ .ـ وـالـأـهـمـ مـنـ كـلـ هـذـاـ هـوـ أـنـهـاـ،ـ وـحـسـبـ تـعـبـيرـهـاـ،ـ "ـوـجـدـتـ نـفـسـيـاـ"ــ لـكـنـ،ـ
لـخـسـرـهـاـ لـلـأـبـدـ .ـ لـنـ عـمـ اـكـتـمـالـ هـذـاـ فـيـ حـيـاةـ فـارـوخـزادـ يـسـتـوـقـفـ الـمـرـءـ .ـ

فكالحلم الذي تبتره اليقظة انطفأت شعلة حياتها وفنها المنسمين بديناميكية وقابلية مذهلة للتغيير ببهة ريح موت مبكر حتى إنها لم تشهد نشر مجموعتها الشعرية الخامسة التي جاءت بعنوان (دعنا نؤمن بيزوغر فعل بارد) Let Us Believe in the Dawning of a Cold Season والتي نشرت بعد وفاتها.

يمكن اعتبار الأثر الكامل لشعر فاروخزاد نوعاً من "الرواية التلقينية" إلى حد ما (Bildungsroman). وعلى الرغم من أنَّ هذا الجنس الأدبي ضربٌ من الرواية وعلى الرغم من كون تعاليمه تقتربُ تقريرياً وبشكلٍ حصرٍ بالشخصيات الذكور الشباب، إلا أنه يجسُد على أحسن وجه انبثاق فاروخزاد من التقييد التقافي ونضالها كي تتوصل إلى تحقيق ذاتها بشكلٍ يضمن تكيفها مع رحلتها ويقطّعها فكتابها الخمسة تشكّل وصفاً لخبرة في الحياة وتاريخاً شخصياً للتطور والتغيير إذ إنَّ فاروخزاد تستكشف وبالنهاية تتحدى القيود التقليدية المفروضة على حياة المرأة والتي يبدو أنها تجعل الرواية التلقينية أكثر تناسباً مع كون شخصية البطل شخصية ذكرية. هذا الجنس الأدبي كان دوماً وبشكلٍ تقريري مسألةً متعلقةً بالذكر حصرًا حتى في الغرب، فروايات كلِّ من غوته Wilhelm Meisters وفلوبير (تربية العواطف) Lehrjahre Education Sentimentale وديكنز (ديفيد كوبرفيلد) David Copperfield وجويس "صورة الفنان في شبابه" Portrait of the Artist as a Young Man كلها روايات خبرة ذاتية نموذجية ذات أبطالٍ رقيقِ الشعور يحاولون اكتساب فلسفة في الحياة وتفعيل قواهم وإمكانياتهم. أما رواية دوروثى ريتشاردسون "زيارة الأماكن المقدسة" ورواية فيرجينيا وولف "أورلاندو" ورواية جون أرنولد "التعلق" وقلة من روايات أخرى فإنها استثناءات نادرة من هذه القاعدة العامة.

لقد وجد الرجال لأنفسهم واقعاً ديناميكياً دائم التغيير. فطالما كانت قابلية التحرك بمعناها الحرفي والمجازي حقاً مقصوراً عليهم، كما زودهم الدين والفلسفة والأدب بسماذِ لأدوارٍ متعددة. أما النساء فقد حصلن تقليدياً على أدوار ثابتة لا ديناميكية.

وفاروخزاد ترفض هذا الجمود، وشعرها تاريخٌ لوعيٍّ منتصورٍ وشاهدٌ على إدراكٍ متَّنَمٍ. فهو يعني تراث الشعر الفارسي بتصوير شخصية ديناميكية لامرأة تعرِّيفها للذات لا يمكن حصره بعلاقاتٍ أو قصص الحب، شخصيةٌ تجتازُ أدوار

الجنس باكتشاف وتعريف ذاتها والتحرر من الافتراضات والتوقعات المسبقة. كما تقدم فاروخزاد صوت الآخر في الأدب الفارسي الحديث فهي، بتحديثها كامرأة، تخلق فعلياً صوتاً آخر. وإذا كانت الأدبية اعتمادي تكتب قصص النساء علانية، فإنَّ فاروخزاد في قصصها تذهب بنفسها إلى الرواوي. وإذا كانت اعتمادي تحاول تضمين هموم النساء اليومية في شعرها فإنَّ فاروخزاد تحاول أن توفق بين الأبعاد الحسية والعاطفية والجسدية للذات الأنثوية وبين طريقها الأدبية. وإذا كانت اعتمادي تمحو الرجال فعلياً فإنَّ فاروخزاد تكشف النقاب عنهم. بالفعل، فإنَّ فاروخزاد في شعرها تضع نفسها ورؤيتها للرجل داخل النص وتقوم بتكذيب مفاهيم سائدة عن الأنثى والذكر. فهي ليست صامتة ولا متخفية، ليست محشمة ولا ثابتة. وهي ترفض أن تعاني دون أن تشتكى فهي لا تحمل القيد أو المحرمات بجلد ولا تدين إرضاء الذات ولا تعد التحدث علانية أمراً غير لائق حتى إذا كان ذلك عن الرجال. إنها تمثل قصتها بما فيها علاقاتها مع الرجال على المسرح الأدبي. كما تضحك وتبكي علانية وتنقسم همومها الكثيرة ومتعددها مع من هم غرباء عنها تماماً، ألا وهم قراؤها.

منذ بداية مسيرتها رفضت فاروخزاد أن تتجنب مشاعرها. فشعرها يكشف عن مشكلات امرأة إيرانية عصرية بكل صراعاتها وتقبلاتها المريرة وتناقضاتها. كما يعني عالم الشعر الفارسي بتصوирه للتوتر والشلل المستمر الذي يصيب حياة أولئك النساء اللواتي يشندن التعبير عن الذات وحقوق الاختيار الاجتماعية في ثقافة غير مألوفة لديهن كلباً. إنه يستكشف مواطن ضعف امرأة ترفض الخضوع للأعمى للماضي وبالوقت نفسه تعاني من مجھول المستقبل. وبكل سهولة يجد الواقع اليومي للمرأة الفارسية الناشئة.

ويشكل شعر فاروخزاد الملجم مما هو محظوظ تقليدياً: نصياً وجنسياً، وعلى الرغم من اختلاف قصائدها شكلاً ومضموناً إلا أنها تشتراك بتمرد معين من البداية إلى النهاية. فهي تصوّر متمردة صنعت نفسها بنفسها ولم يصنعها أو ينجزها الرجال، وصنفتاً عندها وغير لين من النساء، ذلك الصنف الذي قد ينكسر بدلاً من أن يتمايل مع النسيم.

ولم تكن المرأة التي يصورها شعر فاروخزاد خارجة عن التقليد بمفرداتها، بل إنَّ رجالها أيضاً يكسرن القوالب التقليدية. فهم لم يعودوا محكومين حتماً أو

ملزمين بأدوار أنيطت بجنسهم تقليدياً، كما أنهم ليسوا متخفين بذكورتهم كلها لدرجة أن يكونوا مجردين على إخفاء رغباتهم وشهواتهم الذاتية. ولم تقم أية امرأة فارسية أخرى بتقديم تصوير أكثر تفصيلاً وتميزاً للرجال من هذا التصوير.

لقد اعتقدت فيرجينيا وولف أن النساء عملن طوال هذه القرون بمثابة مرايا تملك القدرة السحرية والفاتنة على عکن شخص الرجل بضعفه حجمه الطبيعي. ربما كانت هذه هي الحال في الغرب لكن ليس في إيران، أو على الأقل ليس في الأدب الإيراني حتماً. فقبل شعر فاروخزاد قلماً تواجهت في كتابات النساء الإيرانيات أية انعكاسات للرجال، فكيف هو الحال في الانعكاسات الفاتنة والمكبرة؟.

إن الرجال المدثرین بعباءات الغموض أو المصغرين إلى أشكال مجردة، الذين كتبت عنهم النساء تقليدياً يفتقرن إلى التفرد أو التعقيد في الشخصية. فهم محرومون من المشاعر الحقيقة أو التعبير عن المتع أو الآلام التي لا تليق بالرجال. كما أنهم أسرى شريعة تقافية وضعفت لصوره ونموذج ذكریين. هم شخصيات كرتونية تفتقر إلى العمق وقابلة لاستبدال بعضها ببعض نظراً لسطحيتها، وبالتالي هم محظوظون. فعلی سبيل المثال، الرجل الوحيد الذي يقوم بظهوره المنفرد في شعر انتصامي هو والدها الذي تهدي إليه قصيدة تأبين:

آه يا آيت! وجه فأس الموت ضربته المميته

وبالفأس ذاتها قطعت شجرة حيائني

كان اسمك يوسف.. وقد سلمود زئب

كان الموت هو زئبك.. آه يا يوسفى الكنعاني!

قمراً كنت في قبة الثقافات الزرقاء

الأرض الآن هي مسكنك

والقبر سجنك.. آه يا قمري المسجون!

باغتنى القدر السارق على حين غرة

سرقك بفتحه، ويسخر الآن بمكر من جهلى..

لبيت الذي أرقتك في الأرض

يكون قادرًا على تهدئة حياتي المزعزعة ..
مثواك أزور .. وأرى تلك الشاهدة المباركة
واأسفاه! ذاك الكلام المنقوش يقص حكاية قدرى
رحلت وتركت أيامى أحلك من الليل
دونك أتخبط في الظلمة .. آه يا نور العين!
دونك الدموع والحزن والأسى هم زوارى
ارث لحالى يا أبى وامتحنى شرف قدومك إلى مأدبي
أخبئ وجهى من كل العيون
لثلا يقرؤوا فيه سطور مأساتى ..
كنت عصفورتك المفردة فما الذى حدث
حتى لم تعد تستمع لأنجذبى؟
دعوتني كنزك، فلماذا هجرتني ورحلت؟
آد اتساعل من بعدك سيقوم بحمايتى؟!

لكن على الرغم من أن الرجال الإيرانيين كانوا قد حرموا تقليدياً من جزء من صورتهم في المرايا الأدبية الأنثوية إلا أن هذه المرايا كانت تحت سيطرتهم. فعلى مدى قرون عديدة كان لديهم الاحتكار الفعلى للتصويرات الأدبية بما فيها تصوير الذات. حيث كان المنبر والبراع والفرشاة والإزميل والكاميرا كلها تحت سيطرتهم.

علاوة على ذلك فإن معرفة المرأة بالرجل جزئية ومشوّشة نوعاً ما في مجتمع يعاني من التمييز بين الجنسين. فشارلوت بروونتي التي قمعتها العقلية الفكتورية اشتكت من عدم مقدرتها على تصوير الرجال. وقد كتبت في رسالتها يقول:

"في تصوير شخصية الذكر أعاني من العوانق فالحدس والنظرية لن تحل محل الملاحظة والتجربة بصورة وافية. عندما أكتب عن النساء أكون واقفة من تمكّني من الموضوع أمّا في الحالة الأخرى فلست واقفة".

على الرغم من أن قوة الرجال كانت قائمة جزئياً على بروزهم الاجتماعي، غير أن قوتهم الرمزية قد نشأت على ما يبدو من استعصابهم جسدياً على التصوير الأنثوي لهم. وعلى الرغم من أنهم كانوا منقلين بعبء ذكورتهم إلا أنهم لم يشعروا بالتصوير الأنثوي لذاتهم، فقد كانوا غير راغبين بالتعري من حجاب الذكرة الذي يدهم بالقوة. على أية حال، بما أنه تم اعتبار المرأة بكل بساطة الجنس الأدنى منزلة، "الضعيفة"، يبقى على الطرف المتفوق أن يثبت تفوقه ويحميه باستمرار.

"الرجل هو ذاك الشخص الذي يبقى فمه مغلقاً ويفتل عضلاته"، يقول مثل إيراني قديم جداً مصوراً بدقة مذلة الامتيازات وفي نفس الوقت القيد التي يسببها صمت الرجل المفروض ذاتياً وصورته. فطيلة القرون الماضية بقي الرجل الإيراني مسجونة ضمن نماذج من الرجلة (mardanegi) تمده بالقوة، ولم يتم تشجيعه على البوح بأفكاره الداخلية ومشاعره أو الكشف عنها ولا على رؤية انعكاسه في عين الآخر.

وتقليدياً كان صمته هو صوت السلطة، صمت يتكلّم بقوّة في غالب الأحيان لأنّه لا يحتاج لأن يتكلّم بالضرورة. أما الآخرون، ولا سيما النساء، فعلّيهم أن يفكوا رموز رسائله الصامتة وأن يحترموها ويبجلوها ويكتسبوا المهارات لحل رموزها.

وبهذه الأشكال المتعددة من الحاجز الرمزية والمادية بين الجنسين، لا يبدو مثل هذا المشهد الثقافي مكاناً مناسباً لنطوير التصوير الواقعي للرجال على بد النساء أو تصوير نساء واقعيات على يد الرجال. فالقليل جداً من النساء ومنذ عهد قريب فقط آثرن أن يكسرن صمت الأسلاف.

أما في شعر فاروخزاده، فالرجل مجرد من سرّ هذا الغموض، حيث يتم تقديمها بكل نقاط ضعفه وتناقضاته البشرية. وفي بعض الأحيان يتم تقديمها بالتزامه المبالغ به بقوانيقه الذاتية الذكرية. وهو مضطربٌ وتروعه بوادر العاطفة والرقة والتربية، ويحاول جاهداً أن يكون رجلاً لدرجة أنه يصبح كاريكاتيراً للذكرة. ولكونه متخماً بالأدعاءات فهو مدمّن على الإطراء. لكن خلف مظهر القوة لديه، يمكن قلقه الشديد وتواري مواطن ضعفه. إنه "غير مخلص" و "أناني" و "مستبد" و "متسلط". وباعتباره مخلوقاً شهوانياً، فهو يتبع غرائزه الجنسية ويبعد عن الألفة الحميمة فقدرته على تغيير مشاعره وفقاً للظروف تخيب آمال المرأة التي تطالب

بالتزام عاطفي يماثل التزامها.

تقول فاروخزاد:

لم يُقْنَ شَيْئاً سُوِّيَ الشَّهْوَةُ
لَمْ يَهْمِ بِشَيْءٍ سُوِّيَ الْمَظَاهِرُ
أَيْنَمَا ذَهَبَ هَمْسَوَا بِأَنْتِيهِ
خَلَقَتِ الْمَرْأَةُ مِنْ أَجْلِ شَهْوَتِكَ ..

إن العلاقات المتصدعة وصلات الحب الفاشلة، والزيجات المفككة تملأ صفةً تلو الأخرى من دواوين شعر فاروخزاد. فكل من العاشق والمعشوق، الظالم والمظلوم، العصفوري والسبحان، اقتباساً من الصورة الشعرية التي استخدمتها فاروخزاد في قصيدة "الأسيرة" (The Captive) التي يحمل الديوان عنوانها، أثبتَ أَنَّه يعاني من تبني الدور المفروض عليه. وكل من السيد والعبد، الظافر والضحية، المفترس والفريسة، الرجل والمرأة يقاسي نار خيبة أمله واستيائه.

وفي أحيان أخرى تقدم الشاعرة الرجل محرراً من الأفكار الذكورية المقولبة والصيغ المبتلة. فهي تصوّره بفردية متميزة وحضور جسدي. وباعتبار الرجل لم يعد شخصيةً وهميةً أو حلماً أو ضرباً من الخيال أو أميراً أحلام الخيالات الجامحة الساحر، ولم يعد سجينَ الصمت أو الخفاء ولم يعد مقيداً في تعبيره عن عواطفه أو مشتبهاً في قدرته على الألفة الحميمة، فإنَّ فاروخزاد تمنحه حياةً جديدةً بإعطائه تمركاً أوضح. وبعد قرونٍ من اتخاذه دور العاشق أخيراً يصبح الرجل معشوقاً. في القصيدة التالية بعنوان "الشخص الذي أحب" تبرز عملية قلبٍ ممتعة للتصويرات التي يحددها الجنس:

محبوبى
جامع الحرية
كالغريزَة الفطرية ..
في قلبِ جزيرةِ مهجورة
يمسح غبار الشارع عن حذائه ..
بمنزقِ من خيمةِ مجنون العامرية

محبوبى ..

مثل إله مقام نيبالى
ما زال ظاهراً منذ البداية
إنه رجل قرونٍ ماضية
تذكار لحقيقة الجمال ..
دوماً يستيقظ

وكراحة الطفل

تحيط به الذكريات البريئة
إنه كأغنيةٍ مبهجةٍ شعبيةٍ
تفيض بالمشاعر والصراحة العارية

يحب بصدقٍ

نرات الحياة.

نرات الغبار

والأحزان البشرية
الأحزان النقية

يحب بصدقٍ

طريق بستانِ ريفية
شجرة ..

وطبقاً من الجilate

وحبل غسيل

محبوبى ..

رجل بسيط

خباته

بين نهدي

كالآخر الأخير لدين عجيب في أرض العجائب المشوومة هذه..

يتجاوز المحبوب في هذه القصيدة الأدوار الجنسية التي يحددها التقليد الأدبي. فالمحبون (مجنون ليلي)، وهو الرجل الأكثر تكراراً في الأدب الكلاسيكي، يمثل تحليداً لمثالية رومانسية مدمرة، ولكنه لا يستطيع بعد الآن أن يؤدي دور النموذج. ذلك أنَّ المعشوق يمسح الغبار عن حذائه بأسمالٍ بالية من خيمة المجنون. إذا كان على المجنون أن يبقى العاشق فإنَّ على حبيبها أن يصبح المعشوق. وإذا كان المجنون قد جُنَّ بسبب حبه الخائب فإنَّ حبيبها سيكبر بحبه. فهو يبسُط نفسه ويكسر الحواجز ولا يحتاج لأن يكون متحفظاً أو مسؤولاً عن نفسه وعن بيته. وباعتباره ليس منعزلاً أو مستسلماً للأفكار فقط بدلاً من المشاعر فهو قادرٌ على إظهار الألم والمنعة. إذ إنه يستطيع أن يحب "طبقاً من الجيلاتي" وأن يكون "فياضاً بالمشاعر" و "طليقاً" وباستعارة أحد الصور التي تستخدمها فاروخزاد، يمكنه أن يكون "فانياً بالعرى" وأن يكون "المعشوق".

في القديم، كانت كلمة "معشوق" (the beloved)، وهي كلمة غير مميزة للجنس لغوياً، دوماً وباستمرار امرأة أو محبوباً مختلفاً. بناءً على ذلك تكون كل الأفعال المشيرة إلى علاقاتٍ جنسيةً أفعالاً متعددة ولها مفعولٌ به مؤثر. ويكون التأكيد على الفعل المتمحور حول الذكر كبير فالكلمة الفارسية التي تشير إلى "الجماع" يمكن ترجمتها إلى " فعل" (kardan) للرجل و "عطاء" (dadān) للمرأة. وإسلامي نادوشان Eslami Nadushan يركز في المذكرات المذهبة لطفولته " أيام" (Days) على القيود الكثيرة المفروضة على الإزدهار الكامل للعلاقات بين الجنسين:

"كانت العلاقات بين الرجل والمرأة مبنيةً إما على التبادل والاستقرار أو على السيطرة. ولم يكن هناك مساواة بين الجنسين في توليد الحب. بصورة عامة وبالفكرة التي أخذها الرجل عن المرأة اعتبر أنه من المهين أن يشعر نفسه ملزماً على إرضائها. وبتعبير آخر لم يستطع أن ينحدر بقدرٍ إلى مستوى إشباعها. كان إرضاؤه مرتبطاً بالسيطرة والتملك أي الأخذ بالقوة والتفوق. وهذا ما سمي بـ "المنعة"."

وأخيراً أصبح الرجل مرغوباً به في نصٍ مكتوبٍ بقلم أنثى بعد أن كان من

النادر أن يشعر بأنه مرغوب به. وقصيدة فاروخزاد التي جاءت تحت عنوان "وقعت في الإثم"، وهي إحدى قصائده الأولى الأكثر شهرة والأوسع نشرًا، تلخص مثل هذا الإفصاح الذي لم يسبق له مثيل عن رغبة أنثوية. ففي هذه القصيدة المصورَة للحب الجنسي والمشبوب العاطفة تبدو الرغبة الجنسية مؤلمة وبهجة في آن واحد، ويفسرُ تغييرُ جذريٍّ ليس فقط في المفهوم التقليدي للحدود التي يجب أن تتوقف عندها المرأة في مضمون شعرها، بل أيضًا في العلاقات التقليدية بين الجنسين:

يجاذب جسدٌ مرتعشٌ ومختدرٌ..
وَقَعَتْ فِي الْإِثْمِ... وَقَعَتْ فِي إِثْمِ الشَّهْوَةِ...
آهِ يَا إِلَهِي! كَيْفَ لَمْ أَعْلَمْ مَاذَا قَعَلْتُ?
فِي مَلْجَأِ الصَّمْتِ الْحَالَكِ ذَلِكَ؟

فِي مَلْجَأِ الصَّمْتِ الْحَالَكِ ذَلِكَ
نَظَرَتْ فِي عَيْنِيهِ الْغَامِضَيْنِ
فَارْتَعَشَ قَلْبِيْ دُونَ تَوْقِفٍ
أَمَّا مَنَاسِدَةُ عَيْنِيهِ

فِي مَلْجَأِ الصَّوْتِ الْحَالَكِ ذَلِكَ
جَلَسَتْ مُنْثُرَةً الشِّعْرِ بِجَاذِبِهِ..
وَانسَكَبَتِ الرِّغْبَةُ مِنْ شَفْقَتِهِ إِلَى شَفَقَتِي
وَنَجَوْتُ مِنْ آلامِ قَلْبِ أَحْمَقِ

همست بحكاية الحب في أذنيه:
أَرِيدُكَ يَا حَبِيبِي..
أَرِيدُكَ أَيْهَا الصَّدْرُ الْمَاتِحُ لِلْحَيَاةِ
أَرِيدُكَ يَا حَبِيبِيِّ الْمَجْنُونِ

أضرم الشفف لهيباً في عينيه
وترافق النبض الأحمر في الكأس
وفي السرير الناعم
ارتجم جسدي ثملأ على صدره

وَقَعْتُ فِي الْإِثْمِ .. وَقَعْتُ فِي إِثْمِ الشَّهْوَةِ ..
فِي نِرَاعِينَ سَاخْنَتِينَ وَمَلَّهِبَتِينَ
وَقَعْتُ فِي الْإِثْمِ بَيْنَ نِرَاعِيْهِ
نِرَاعِينَ قَوِيَّتِينَ كَالْحَدِيدِ، مَلَّهِبَتِينَ .. وَمَنْتَقْمَتِينَ ..

في هذه القصيدة هناك انتهاكات لشائعَةِ كثيرةٍ وعكسَ للقوة وللاحتشام. فمن الناحية اللغوية، تنتهك القصيدة مبادئ تحديد اللغة اللائقة بأمرأة، فالمرأة، الجنس المحظى، لا تعالج مثل هذه القضايا الجنسية بصراحة. تستكمل إحدى بطلات الكاتبة طاهره سافرزاده (Tahereh Saffarzadeh) قائلةً:

يُعَتَّبِرُ الْإِفْسَاحُ عَنِ الرَّغْبَةِ بِالنِّسَاءِ إِلَى وَاحِدَةِ مَنَا نَحْنُ النِّسَاءُ بِغِيَاضِهِ جَدًا
وَشَنِيعًا لِدَرْجَةِ أَنْ رَغْبَاتِنَا تَخْتَنَقَتْ تَحْتَ صَرِيرِ نَاقُوسِ الْمُحَظَّوْرَاتِ التَّافِهَةِ.

وحتى إن حدث وعالجت امرأة موضوعات جنسية فإنها، تقوم بالتلحين إليها من خلال الاستعارات أو تحت غطاء الرموز والألعاب والأغاني. لكن قصيدة فاروخزاد شديدة الوضوح ووثيقة الصلة بالموضوع، فالنشاط الجنسي فيها غير مموه بصيغ أو تلميحات أو استعارات أو رموز. كما أنها تثير الرعشة بصراحتها وحداثها، وصورها الواضحة لا تشجع قراءات متعددة. هذه القصيدة ليست قصة رمزية يمثل فيها الحب الشهوانى حب الإله، فالحب هنا بشري وليس إليها. وخلافاً لمعظم قصائد الحب التقليدي، لا تقدم القصيدة تصريحات خارجة عن النص؛ فعنوانها بحد ذاته، "وَقَعْتُ فِي الْإِثْمِ"، يوحى برفض لطف التعبير، ويمثل تأكيداً للذات مختلطاً تماماً عن فضيلة المرأة المثالية المنكرة للذات. إن التعبير "وَقَعْتُ فِي الإِثْمِ" لا يمثل فقط استسلام الجسد للعاطفة بل أيضاً استسلام القلم للتعابير المحرمة. فإن لم يكن بالإمكان احتواء النزوات الجنسية لهذه الشاعرة ضمن الحدود التقليدية فإنه ليس بالإمكان احتواء شعرها ضمن هذه الحدود وهكذا يصبح

المجازف في الحياة مجازفاً في اللغة.

كنت قد تحدثت عن عكس الأدوار وهذه القصيدة جديرة بالذكر للأسلوب الذي تعكس فيه القوانين الثقافية. وفاروخزاد، كغيرها من النساء، تعلمت أنَّ الخضوع لرغبات جسدها يعني الحكم على نفسها بسوء السمعة الابدي في هذا العالم وبينار الجحيم في العالم الآخر. تشرح الروائية ماهشيد أميرشاهي Mahshid Amirshahi بادرakahما العرفي الذاتي كيف يمكن لعلاقة حب مزدهرة أن تُقتل في مهدتها على يد القيود المريمة وكيف يمكن لهذه العلاقة أن تضمر وتتسخ إلى خوف. فراوية القصة القصيرة "في ذلك الزمان والمكان" There and Then تستذكر قصة جبها الأول مع فتى وفرارهما إلى صالة السينما، إنها حكاية رغبات خاتمة متراءكة فوق احتياجات خاتمة:

"لكن عندئذ نشدني الخوف ثانيةً. جاء إلى بسبب الحب.. تواصل الخوف، خوفٌ من أن أكون قد ارتكبت خطأً، أمراً قذراً وهذا قضى على كلِّ الحب. كانت ذكرى الحب الوحيدة التي بقيت هي الفيلم الذي لم أشاهده والبوظة (الجيلاطي) التي ذابت في كوب. كلَّ هذا بدأ مع لهفة ظلين يمشيان جنباً إلى جنب إلى المدرسة وانتهى باتحاد نظرتين محققتين وتلامس يدين. لكنه لم يبلغ دفءَ نفسيين ونعومة جسدين. فعندما جاء امتراج النفسين والجسدين فإنه جاء من دون حبٍ - جاء مع قدوم الفقيه (رجل الدين) وعهود الزواج العربي".

لكنَّ فاروخزاد لا تستسلم في النهاية للخوف أو العار. فهي تجذب الشهوة الأنوثية من خلال الجسر الثقافي للتجربة والتعبير حتى وإن كان هذا بكثير من الهلع والاضطراب. وبتورطها بين دافعين أمريكيين ومتناقضين على حد سواء، وهما الخوف والشعور بالذنب من جهة ومتطلبات جسد شهواني من جهة أخرى، تخثار أقلَّ وأقلَّ أن يحكمها الدافع الأول. فشخصياتها الشعرية تتغمس في أمورٍ لم يكن مسموحاً للنساء التعبير عنها جهراً. كما أنها تعكس الفعل الجنسي؛ فعلٌ سهل المثال من حق الرجل وحده أن يختار شريكته وأن يُظهر رغبته. هو لا يختار ولا يمكن له أن يتوقع إظهار الكثير من المتعة الجنسية من قبل امرأة تعرف حق المعرفة أنَّ إظهار اهتمام برجل يعد سلوكاً غير لائق، ومما هو مثيرٌ للاهتمام أنه في الوقت الذي لا يوجد فيه اعترافٌ مقبولٌ ولائقٌ وصريحٌ برغبة المرأة الجنسية للرجال فإن هناك مصطلحاً مألوف الاستخدام بل مصطلحاً شرعاً لرفضها الجنسي

له هو (Adam-e Tamkin) "عدم التمكين" الذي يعني حرفيًا "عدم الطاعة" وهذا جاء ليعني عدم إذعان المرأة لرغبات زوجها الجنسية. فقد تم تلقينها أن تكون غير مهتمة، وهي تتظاهر بعدم الاهتمام، ولا يبالغ إذا قلنا أن هناك الكثير من النساء الإيرانيات بمن فيهن فاروخزاد نفسها في بعض قصائداتها الأولى ممن يؤمن حقاً بأنه حالما يُظهرن اهتمامهن الكلي ورغبتهم ب الرجل فإنهم قد فقدوا للأبد:

وأنت بقلبِ صادقِ، أيتها المرأة..
لا تبحثي عن الإخلاص في رجلِ
فهو لا يعرف معنى الحبِ
لا تخبريه أسرار قلبك أبداً

طالما كان سوء سلوك المرأة الجنسي متراجعاً تقليدياً مع انحراف أخلاقي كليٍّ، فحتى شرف الذكر يعتمد إلى حد كبير على عفة نساء بيته. وأعظم اتهام بحق امرأة وبالتالي بحق أقربائها الذكور هو إقرانها بسلوك جنسي محظور. ولكن في هذه القصيدة تصرح المرأة جهراً بسوء سلوكها الجنسي، والأفظع من ذلك، بتعمتها بها.

وهي، بتحررها من الادعاءات الزائفية والمناورات الاستراتيجية، تسمح لمشاعرها بالتعبير عن نفسها بحرية وتفسح المجال أمام عاطفتها فهي تبرزها وتتنعم بها، بل إنها تتعمّ بها. إنها ترفض أن تكون مجرد موضع للشيوخة، وتشعر أنها منتصرة في قدرتها على تحويل "ملجاً الصمت الحالك" إلى لهيب من العاطفة. وهي تولد الرغبة وتعتز بها. كما تصور رغبتها الذاتية على نحو درامي باستعمالها المتكرر لضمير المتكلم المفرد في القصيدة. بالفعل فإن أسلوب السرد الذاتي في القصيدة يجعلها متميزة بصورة استثنائية في تعبرها عن تجارب محظورة ومشاعر الرغبة الجنسية.

إنها لقصيدة مثيرة للضجوى، قوية في تصويرها للمتعة وجريئة في بوحها وبالوقت نفسه مضطربة في انفعالاتها. فهي تنقل المتعة ممزوجة بالشعور بالذنب والشك حيث تتصارع التقاليد مع العاطفة. إنها حكاية امرأة يروعها ازدهار عاطفتها ولكنها في الوقت نفسه مذهولة بها، امرأة يمكنها أن تتحدث بحرية عن تجاربها الجنسية الخارجة عن التقليد، لكنها تعدّها "ذنوباً" وتحذر نفسها "ذنبة" فرغ

تجاهلها لمعايير مجتمعها وقيمه المهيمنة إلى حد ما إلا أنها متشربة لهذه المعايير بطريقة دقيقة ولا مفر منها. والطموحات المتناقضة تجعلها مزاجاً محيراً من الحقائق والشكوك. فمن جهة هناك لهيب الجسد والعقل المستعر، ومن جهة أخرى هناك المعايير الاجتماعية المقيدة والقوانين المندمجة في الذات. إنها لا تستطيع أن تحرر نفسها من ميزة الاستماع إلى عقلها وقلبها المجازفين ولا تستطيع تحرير نفسها مما تم تعليمها إياه بخصوص احترام الذات والفضيلة. وهي تتأرجح بين مجموعتين من القيم والطموحات القديمة والحديثة دون أن تكون قادرة على التخلص عن أحدهما أو دمجهما معاً:

فَيَدُواْ قَدْمِيْ بِالسَّلَاسِلِ ثَانِيَةً

هَتَىْ لَا تَجْعَلْنِي الْحَيْلَ وَالْخَدْعَ أَسْقَطَ

لَكِيلًا تَقِيدِنِي إِلَيْهِرَاءَتِ الْمُلَوَّنَةَ

بِسَلَسَةٍ أُخْرَىٰ أَيْضًا..

في مجموعاتها الثلاث الأولى تدعو فاروخزاد نفسها "ذنبة" و"زينة" السمعة و"امرأة حمقاء" و"غير جديرة بالثقة" فالرأي العام ومجموعة القيم المبطنة ذاتياً لا يشلانها، لكن مع ذلك يؤلمانها. فقد أصبحت تشعر بالمرارة والنفور من محيطها وتغلبها حاجة للعزلة.

أَنْفَادِيْ أُولَئِكَ النَّاسِ

الَّذِينْ يَبْدُونْ مُخْلِصِينْ جَدًّا وَوَدُودِينَ

لَكُنْهُمْ بازدراعِ مُفْرَطٍ ..

يَتَهْمُونَنِي بِتَهْمٍ لَا حَصْرَ لَهَا..

أَنْفَادِيْ أُولَئِكَ النَّاسِ الَّذِينْ يَسْمَعُونْ لِقَصَائِدِي

وَيَتَفَتَّحُونَ كَأَزْهَارِ فَوَاحِدَةِ الْعَطْرِ

لَكُنْهُمْ فِي قَرَارَةِ أَنْفُسِهِمْ

يَدْعُونَنِي حَمَقَاءَ زَيْنَةَ السَّمْعَةِ ..

وليس القراء المناقون هم وحدهم الذين يصفحون عن فاروخزاد ويدينونها، بل إن مؤيديها أيضاً يُظهرون ازدواجية. وإن كانت فاروخزاد تعد نفسها "ذنبة"،

فإنَّ مؤيداًها الأكثر إخلاصاً يعدها مذنبة أيضاً. في مقدمة لمجموعة فاروخزاد الشعرية، تذكر شجاع الدين شفا Shojaed Din Shafa القاري وبطريقة دفاعية أنَّ:

"الاعتراف الفني لامرأة وقدرتها على تصوير مشاعرها بشكلٍ صريح هي، كما أعتقد، الشيء الجديد والمثير للاهتمام في شعر هذه السيدة. عدا عن ذلك، فإنَّ موضوع هذه القصائد ليس جديداً بحد ذاته كي يستحق اهتماماً. إنها حكاية قديمة قدم الإنسان نفسه وستبقى معه حتى نهاية المطلقة. لنواجه الحقيقة، أيَّ منا قادرٌ على أن ينكر بأنه شعر في قلبه بهذه الرغبات التي لا يصح الحديث عنها؟! وكما قال المسيح: "من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بأول حجر".

لكنَّ الجديد والمثير للاهتمام بالفعل في شعر فاروخزاد هو في الواقع أكثر بكثير من قدرتها على تصوير رغباتها التي لا يصح البوج بها بصرامة. فلربما كان ما ينال اهتمام الكثير من القراء وإعجابهم في آنٍ واحد له علاقة بابتناؤه شخصيةٌ شعريةٌ أنثوية هامة تتحدى تعقيداتها التصنيف السهل. وما يميزها عن أسلافها وحتى عن الكاتبات المعاصرات لها هو استخلاصها لتجربة يومية دون أن يكون قصتها التوجيه أو التعليم أو الإرشاد. إنَّ النص المتمرد، والمبدع كان ملكاً لها ليس بلغته أو أسلوبه أو وجهة نظره فحسب، بل بموضوعه أيضاً. وصرامة هذه القصائد قد تغري القراء غير المعتدلين على مثل هذا النبوح الذاتي الصريح. فشراك الحب والشغف المحاكاة باستمرار والتي تصورها هذه القصائد قد تقدم تفاصلاً تطهيرياً عما تقدمه الشيوانية وتمنعه الفضيلة عن الكثير من قرائتها. وتصویرها لنشوة الحرية والخلاص من الأغلال، وللقلق والاضطرابات المرتبطة بذلك في نفس الوقت قد يعبر ببلاغة عن حيرة تبقى عند الكثير من قرائتها مكتوبة. وبعيداً عن كون هذا الشعر تارياً ذاتياً، فإنه بالفعل تصویرٌ دقيقٌ لآلام ومسرات جيل كاملٍ يعيش تغييراً جذرياً.

بالتحرر من الأشكال التقليدية والمقوبلة للأفكار والعواطف الجنسية والالتزام بتوسيع فرصهما وإمكانيتها، يحتفل الرجل والمرأة بتبادل الأدوار في هذا الشعر. وبإدراكهما للقيود الكثيرة المفروضة عليهما باسم الذكورة أو الأنوثة، مما ينشدان التحرر وإلى حدٍ ما يحرزانه.

تتعلم فاروخزاد وتكتشف أكثر عن ذاتها من خلال محاولتها عكس صورة

الآخر. ففيماها بالكشف عن الرجل انتهاءً للمعايير الأنثوية أكثر من كونه صورة مبتذلة لرغبة مشبعة. وفضولها حول الحقيقة التي تكمن خلف الحجاب، سواءً كان يعبر عن ذاته بصورة جنسية أم لا، هذا التعطش للحقيقة المجردة والرغبة الجريئة بها يقودها في النهاية إلى مكانٍ من الوحدة اللا متناهية والصدق: وطن كلَّ الشعراء البارعين (أليس هذا الفضول وهذا التعطش يعكسان بالأحرى نفس تلك الضوابط والقيود التي يفرضها عليها المجتمع الذي يراقبها ويقيدها ويحكم عليها بسمياتٍ وغمزاتٍ وسوء سمعةٍ حتى!)، أليست بسبب هذه العوائق هي مجبرة على التعبير عن قيمتها بالكشف عن الآخر بلغة الجنس?). إذاً، لا عجب أنها من خلال شعرها تحتاج لأن تخلق مكانها المثالي الخاص!

ربما تكون قصيدة "فتح الروضة" النقد الأورع والأكثر فتنة الذي استخدمته فاروخزاد لإعادة تقييم بعض معايير مجتمعها المبنية بشدة. فهي تحاول إعادة صياغة جذرية للأفكار والعلاقات والمعايير. إنها المغامرة الأسطورية لامرأة لا تجد فردوساً مغررياً في أسطورة تعافتها السهلة المنال. وبشكل مبدع تعيد هذه القصيدة كتابة قصة الخطيئة الأولى وتعكسها باستخدام السياق المألوف المدون في النص الإنجيلي والقرآن:

الغراب

الذي حلق فوقنا..

وتوغل في الأفكار المشوشة لغيمة شريرة
الذي أطلق صرaxe، كروج قصيرة، في الأفق
سيحمل أخبارنا إلى المدينة

الكل يعرفون

الكل يعرفون

أننا، أنا وأنت حلقنا في الحديقة

وقطقنا التفاحة

من ذاك الغصن البعيد الخجول..

الكل يخاف

الكل يخاف

ولكن أنا وأنت انضممنا إلى الماء والمرأة والقنديل
ولم تخف..

إبها ليست مسألة رابط ضعيف بين اسمين
على صفحات السجل القديمة
إبها مسألة شعرى المسحور
وفاؤانيا⁽¹⁾ قبلاك المحرقه
والحميمية المتمردة لجسدينا
وعريتنا المتألق

مثل حراشف سمكة في الماء
إبها مسألة أغنية النبع الصغير الفضية
المغناة عند الفجر
في الغابة الخضراء المتدفقه
في البحر المضطرب الوحشى
في الجبل الغريب المتغطرس
في إحدى الليالي..

سألنا الأرانب الوحشية والأصداف المملوءة باللآلئ، والنسور..
ما الذي يجب فعله؟

الكل يعلم..

الكل يعلم

أتنا وجدنا طريقنا في مهجع سيمورغ⁽²⁾ البارد والصامت
وجدنا الحقيقة في الحديقة الصغيرة

(1) الفاؤانيا: نبات ذو زهور كبيرة حمراء أو قرنفلية بيضاء.

(2) اسم طائر خرافي في الميثولوجيا الفارسية.

في النظرة الحبيبة لزهرة مجهرة
والخلود في اللحظة الأبديّة
عندما تتحقق شمسان إحداها إلى الأخرى
إِنَّهَا لَيْسَ مَسْأَلَةً هَمْسَاتٍ خَائِفَةً فِي الْحَالَةِ
إِنَّهَا مَسْأَلَةً ضَوْءَ النَّهَارِ وَتَوَافِذَ مَفْتُوحَةٍ وَهَوَاءً مَنْعَشٍ
وَمَوْقَدٍ حِيثُ تُحرَقُ الأَشْيَاءُ الَّتِي لَا قِيمَةَ لَهَا
وَأَرْضٌ خَصْبَةٌ بِمَحْصُولٍ جَدِيدٍ
إِنَّهَا مَسْأَلَةً وَلَادَةً وَاكْتِمَالًا وَاعْتِزَازٍ
مَسْأَلَةً أَيْدِينَا المَغْرِمَةَ
توَاصِلُ اللَّيَالِي
بِرْسَانِل عَطْرٍ مِنَ النَّسِيمِ وَالضَّوءِ ..
تَعَالَى إِلَى الْمَرْجِ!
تَعَالَى إِلَى الْمَرْجِ الْكَبِيرِ
وَنَادَنِي مِنْ خَلْفِ عَبِيرٍ بِرَاعِمِ الْأَكَاسِيَا
مِثْلَ ظَبَّابِي يَنَادِي رَفِيقَتِهِ
السَّتَّارِ تَفِيضُ بِحَقْدِ مَخْبَأِ
وَحَمَامَاتٌ بِرِيشَةٍ بِيَضَاعِ
مِنْ أَعْالَى أَبْرَاجِهَا الْبِيَضَاعِ
تَحْدُقُ فِي الْأَرْضِ مِنْ تَحْتِهَا ..

في قصيدة "فتح الجنة" تعكس فاروخزاد طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة والتي تصورها الأسطورة بشكلها الديني أو الديني. هنا في هذه الحديقة المرأة لا تتكلم بلسان الشيطان ولا تساعد إيليس. وهي باعتبارها لا خادعة ولا مخدوعة ليست ساذجة ولا ضعيفة بطبعها. فإن كانت حواء تبدو أسيرة الهوية المفروضة عليها وإن كانت بذنبها، وبفضائلها، تثبت أنها غير متغيرة وغير قابلة للتغيير فإن المرأة في هذه القصيدة تقوم برحلة خاصة بها، فجسدها الممدد تبعاً لتجارب جديدة

يرفض أن يعود إلى بعده الأصلي. وعقلها المترعرع لآفاق جديدة يرفض التقييد. إنها سلسة كالماء، متقلبة دائمة التغيير والتحدي أبداً، دائمة الحركة دائمة النمو دائمة التعلم.

ورفيق دربها الرجل بعيداً أيضاً عن كونه شخصية تقليدية. فباعتباره غير خائف من الإلفة الحميمة، لا يحاول أن يحمي براءة مزيفة أو يحافظ عليها. ولا يجد أنه من الضروري لوم المرأة على خداعه. فهو يقطف من الشجرة المحرمة طواعية ويدخل في الحديقة حيث يمكنه أن يختار وأن يتم اختياره، أن يرغب وأن يُرَغَّب به، أن يُشَبِّع رغبة وأن تُشَبِّع رغبته. إنه لا يحتاج لأن يغزو أو يخترق أو يهاجم فهو يعلم كيف يُعْشِق وكيف يكون معشوقاً.

في هذه الروضة لا يوجد إيليس ليقود الرجل أو المرأة إلى سقوطهما. فمن دون وجود كبش فداء ليلعب دور الوسيط بين البراءة المفقودة والإثم المكتسب، كلابهما يقطف النقاوة طواعية ويتحمّل مسؤولية رغباته وأعماله. هذه الحرية تفسر استخدام الضمائر "أنت" و "أنا" بدلاً من "تحن" بعنایة فانقة كلما كان هناك قرار أو خطوة تتخذ. ففي هذه المدينة الفاضلة الرجل والمرأة يواسى أحدهما الآخر ويهجهه ويدعمه فالحب لا يُشترى ولا يباع باسم السلطة أو الملكية أو الحماية. والجنس لا تتم مقاييسه بالوفاء أو الأمان. المتعة تقابل بمتلها، والنشاط الجنسي لا يخضع للنقاش على طاولة المساومة.

هذه الروضة مكان للثقة حيث يمكن لكلا الشركين أن يخوضا حضون دفاعه وأن يجد متعة في الطبيعة اللانفعية لشراكتهما وأن يتلقى قوة الحب الكاملة ويرحّب بالألفة الحميمة والحوار. بأيديهما المتشابكة بالحب يمكن لهما أيضاً أن "يواصلوا الليلي". وفي هذه الروضة "يتالق" العري وتهدّم الجدران وتدمّر الحدود المصطنعة وتُسلّى الستائر وتلقى الأحتجبة جانباً. فالشفافية لا السرية هي المطلوبة والمقدّرة. هنا المشاعر كال أجساد لا تحتاج لغطاء.

لكن هذا الفردوس محاط بالجحيم، فهو روضة مطوقة بأرض معادية والجانب الفردوسي منها يعكره الغضب والقلق. وحتى إن كانت أرض نعيم فالمكان ليس مباركاً. هذه الحديقة لا تمنح الشاعرة خصوصية أو ملجاً. فالآذان والأعين تنمو على أشجارها والعصافير تنشر بصيحات تخترق الأفق كالخناجر. والتأثيرات تغزو هذا المكان المثالي، وزوار غير مدعيين يقحمون أنفسهم،

ومستطفلون حقيقيون أو وهميون يستردون عليه. والغربان، تجار الثرثرة المسؤولون أولئك، يزورونه. إن واحة الانسجام هذه بين عاشقين والطبيعة لا تمنح مكاناً للراحة الحقيقة.

وخلف المزاج المبتهج لهذه القصيدة تكمن مشاعر من الاضطراب والضعف، فمن السطر الأول وعند لحظة النشوة عندما يدخل العاشقان فردوسهما تصف الشاعرة الغراب وهو يحوم فوق رأسهما. إنه الغراب الذي سينشر أخبار علاقتهما الخارجة عن التقليد في النهاية. القلق يظهر من البداية والشعور بالذنب والحيرة يبدآن وعلى ما يبدو، يبقى العاشقان منسلحين عن محياطهما أو لنقل منفيين. هذا الفردوس يتحول في نهاية المطاف إلى منفي، منفى ذاتي متعمد في أحسن الأحوال فلا عجب أن يتوجب على سكانه أن يسألوا الأرانب والأصداف والنسور "ما الذي يتوجب فعله؟".

بعض المشاعر المحجوبة أو الملمح إليها في قصيدة "فتح الروضة" تبلغ تعبيراً واضحاً في قصائد أخرى ولا سيما قصائد نشرت بعد وفاة المؤلفة. لقد تبين أن النعيم المستمتع به في الروضة قصير الأمد فيبدو أن العري، مهما بلغت قيمته، يسبب ألماً مبرحاً وسوء تفاهٍ وعزلة. كما اتضحت أن الحب الشهوانى وهم زائل. حيث تتبع صور من ثاناتوس وهو يطارد الإله إيرروس وصور من الموت والحب والشهوة وفم القبر الفاغر وفوق كل هذا صور من الوحدة:

ساقوا براءة قلبِ بكمالها
إلى قلعة حكايا الجن
والآن..

كيف لها أن ترقص ثانية؟

وتطلق ضفائر طفولتها
فوق الانهار المتداقة؟

كيف لها أن تمضغ
التفاحة التي قطفت وشمت؟
آه يا حبيبي! يا أعز أحبابي!

يا لها من سحب سوداء ..
تترقب يوم الشمس البهيج !

ومع ذلك فإنَّ مضي التفاحة ومغادرة قلعة حكايات الجن أمرٌ محظٌّ عليها.
فباعتبارها تعيش بمفردها ووحيدة على حافة مجتمعها، ولكونها متمردة ومدركة
لتمردتها، وربما كانت متبعة منه، تتباًأ فاروخزاد بقدوم السحب السوداء. وبوجود
منفى في موطنها الأصلي، تصبح "امرأة وحيدة" عالقة في فضاء الانتقال من
نموج تقافي لآخر. وبما أنَّ فاروخزاد، مقتلة من جذورها فإنَّها متأكدة من
المجبر على فرارها فقط، وبما أنها مجتثة من أصولها فهي تجسد ملذات تهجين ومزج القديم
بالحديث، لكنَّها تجسد أيضاً ملذات آلامهما ومشكلاتها:

وها أنا زا !!
امرأة وحيدة
عند عتبات فصل بارد
قادمة لأعي تلوث الأرض
وپاس السماء الجوهرى الحزين
وعجز هاتين اليدين الصلبتين

□□□

بـالقمة

- 1- رسالة السيدة دوتا،..... بقلم: شيترا ديفاكاروني
ترجمة: حصة منيف

2- بارتلابي، بقلم : هرمان مفهيل،
ترجمة: خالد حداد

3- قصة ذعر، بقلم : أي.م.فورستر،
ترجمة: ينال قاسه

□

رسالة السيدة دوتا

بِقَلْمِ شِيْتْرَا دِيفَا كارُونِي

■ ت: حصة منيف ■

عن الكاتبة والقصة

شيترَا ديفاكاروني كاتبة هندية الأصل تعيش في الولايات المتحدة حيث توزع وقتها فيما بين مدینتی هيوستن وسان فرانسيسكو، وهي تدرس الكتابة الإبداعية في جامعة هيوستن. نشرت لها مجموعة قصصية واحدة تحمل عنوان: "تريجات مرتبة" وروايتان هما: "سيدة التوابيل" و"شقيقة قلبى"، بالإضافة إلى أربع مجموعات شعرية. ونالت ديفاكاروني عدة جوائز أدبية أمريكية وتشر قصصها وأشعارها في البعض من أهم المجلات الأدبية مثل "نيويوركر" و"أتلانتك مونثلي".

تقول ديفاكاروني عن هذه القصة التي نشرت ضمن مجموعة "أفضل القصص الأمريكية القصيرة" للعام 1999: بعض القصص تأتي بسهولة، وأخرى أصارعها سنوات. قصة "السيدة دوتا" هي من النوع الثاني. بدأتها مرات عدّة ولم أرض عن تلك البدايات، ونصحتي بعض أصدقائي بالإفلال عن كتابتها غير أنها ظلت تلح على وتمسك بتلاببي بحيث لم تترك لى خياراً غير أن أكتبها.

أردت في هذه القصة استكشاف مأساة أراها واحدة من المأسى الناجمة عن الغربة والشتات: ماذا يحل بآبائنا وأمهاتنا الذين تركهم وراعنا حين نرحل إلى أميركا؟ ماذا يحل بهم إن تركناهم هناك في أرض الوطن، أو إن تبعونا إلى ديار الغربة؟ كيف يتعلمون وينتّعاملون نحن، وقد أصبحنا بدورنا أمهات وآباء، مع مفاهيمنا المخفة عن الحب والعائلة، المفاهيم التي يشيرها الرحيل والهجرة والحنين.

حين ينطلق رنين المنبه في الساعة الخامسة صباحاً وكأنه طنين دبور حبس تكون السيدة دوتا قد استيقنت منذ وقت ليس بالقصير. فعلى الرغم من مرور شهرين وهي تقام على تلك المرتبة التي اشتراها لها خصيصاً ابنها ساجار وزوجته سيمولي، وهي من نوع بيرمارست، فإنها ما تزال تجد صعوبة في النوم عليها. إنها من النوع الأمريكي شديد الطراوة على العكس من تلك المرتبة الصلبة المتماسكة المحسوسة بلب جوز الهند المجفف والتي كانت تقام عليها هناك في موطنها. تذكر نفسها بأن هذا هو موطنها الآن، ثم تمد يدها بسرعة لكي توقف رنين المنبه. غير أن أصابعها ترتكب وهي تبحث عن الزر المناسب، فيسقط المنبه الكهربائي على الأرض محدثاً ضجة كبيرة. وهنا يتزداد صوت ذبذباته المعدنية الغاضبة بين جدران غرفتها، ويتأكد لها أن رنينه سيوقظ كل من في البيت، تجذب سلك المنبه باهتياج شديد إلى أن تشعر بأنه استسلم لها، وحين يحل ذلك الصمت المفاجئ تسمع صوت أنفاسها وهي تتزداد، صوت خشن متقطع يكتنفه شعور بالذنب وتأنيب الضمير.

تدرك السيدة دوتا بالطبع أن هذه الجلبة تعود لخطأ من جانبها. فهي ليست مجبرة على ضبط المنبه ولا تحتاج للاستيقاظ باكراً وهي في بيت ابنها في كاليفورنيا. ولكن ماذا يمكن لها أن تفعل لتتخلص من تلك العادة التي درجت عليها منذ أن علمتها إياها أم زوجها حين كانت عروسأً في السابعة عشرة من عمرها، "على الزوجة الصالحة أن تستيقظ قبل كل من في البيت"، عادة يستحيل أن تخلص منها. كم كان يصعب عليها حينذاك أن تسحب من بين الذراعين الدافئتين اللتين تحيطان بها، ذراعي زوجها، والد ساجار الذي أخذت بالكاد تتعلم أن تحبه. تمشي بخطوات متعرضة إلى المطبخ الذي يقع براحتة الأطعمة المتغيرة، لتشعل موقد الفحم كي تعد شاي الصباح لكل من في البيت - لحمويها وزوجها وأخويه الأصغر، وللعمدة الأرملة التي تعيش معهم.

تحاول أن تحدث حفيتها عن تلك الأيام حين تجلس العائلة أمام التلفزيون بعد العشاء. "لم أكن قط أحسن إشعال ذلك الموقد. فالدخان يلسع عيني وينتابني سعال لا أستطيع إيقافه. لم يكن الفطور يجهز في الوقت المناسب في أي يوم من الأيام، وكم كانت أم زوجي تؤنبني إلى أن تمتلي عيناي بالدموع. كنت أصلني كل ليلة للإلهة "دورجا" راجية أن أنام حتى وقت متأخر، ولو لصبيحة واحدة فقط".

يهمهم حفيتها براديب "مم" وهو ينحني فوق طيارة يركبها. أما مريناليني فتقول "شيء مريع"، وهي تجعد أرنبة أنها بأدب، ثم ما تلبث أن تلتفت من جديد لتابع البرنامج التلفزيوني الذي يتع بالنكات والذي لا تفهمه السيدة دوتا.

"ولهذا عليك أن تتمامي الآن يا ماما"، هذا ما تقوله شيمولي وهي ترمقها مبتسمة من خلف صحيفة "وول ستريت جورنال" التي تقرؤها وهي تجلس فوق مقعدها، المنزلق المريح. تبدو بساقيها المتصالبتين بأناقة تحت تنورتها الزرقاء اللامعة التي ارتديتها بعد أن عادت من عملها، وبيشرتها الفاتحة لدرجة غير مألوفة، تبدو وكأنها أمريكية أصلية للسيدة دوتا ذات البشرة البنية المحمصنة كأنها الكمون. وحين تخطر لها هذه الفكرة تغمرها كبرباء قلقة.

يضيف ساجار وهو يجلس على الأرض منكنا على ركبة شيمولي: "ترى أن تكوني مررتاحـة يا ماما، في غـاية الراحةـة".

يبدو وجه ساجار، على الرغم من تساقط شعره والنظارة ذات الإطار الذهبي التي أخذ يرتديها في الآونة الأخيرة، يبدو لها وكأنه ما يزال ذلك الصبي الذي كانت ترسله إلى المدرسة الابتدائية حاملاً صندوق الطعام المعذني. تذكر كيف كان يتسلل إلى فراشها في الليل العاصفة، كما تذكر كيف أن أحداً سواها لم يكن يستطيع أن يحمله على شرب ماء الشعير حين يمرض... يشرق قلبها بفرح مفاجئ لأنها بينهم الآن فعلاً، معه ومع ابنائه في أمريكا، وتقول وهي تبسم: "هذا ما تقوله الآن يا ساجار. ولكن ما فعلت

بي وأنت صغير؟ هل منحتي لحظة واحدة من الراحة؟ ثم تبدأ بسرد ألاعيبه وهو صغير فيأخذ يهز رأسه بدلال بينما تمثل الغرفة بصدى الضحكات التي تتطلق من التليفزيون.

ما يلبث أن يأتي إلى غرفة نومها بعد ذلك فائلاً بنوع من الحرج:
أرجوك يا ماما، لا تستيقظي باكراً.. فكل تلك الضجة في الحمام توقفنا جميعاً، وأمام مولي يوم عمل طويل جداً.."

تستدير جانباً بعض الشيء لتحجب عنه عينيها الغبيتين والدموع تملؤهما، وكأنما عادت لتصبح تلك العروس المراهقة وليس امرأة تجاوزت الستين من عمرها، وتحني رأسها وهي تردد: "أجل! أجل..."

تنتظر السيدة دوتا إلى أن تنتهي إلى سمعها أصوات الحركة في البيت لكي تتحرر من مرتبة "البيرمارست" وهي تردد لنفسها أسماء آلهتها المقدسة المائة والثمانية: أوم كيشافاياناما، أو نار ايانايا ناما، أو مادها فايا، ناما.. غير أنها تفك في نفس الوقت بالرسالة ذات اللون الأزرق الحالن التي وصلتها من السيدة باسو، والتي تنتظر منذ أسبوع فوق الطاولة المحاذية لسريرها كي تجيب عليها. رسالة مليئة بأخبار البلد: "بعضهم سرق محل الجواهرجي ساندهايا. كان اللصوص مسلحين بالبنادق، غير أن أحداً لم يصب لحسن الحظ... ابنة السيد جوشى، تلك الطفلة ذات الوجه الصبور، هربت مع ذلك المعلم الذي يعلمها الغناء، من كان يمكن أن يخطر له ذلك؟ زوجة ابن السيدة باروشـا أنجبت بنتاً أخرى! أجل أصبح لديها أربع بنات. أليس من الأجدى بهم إدراك أن عليهم إلا يستمرروا في محاولة بعد أخرى لإنجاب ولد ذكر؟ يوم الثلاثاء الماضي كان هنالك إضراب عمال آخر. كل الأشياء توقفت حتى الحافلات. غير أنك لا تستطيع أن تلومهم، أليس كذلك؟ من حق عمال المعامل أيضاً أن يأكلوا. المستأجرـون لدى السيدة باسو والذين كانت تحاول إخراجهم منذ وقت طويل رحلوا أخيراً. لقد تخلصـت منهم في النهاية، ولكن ليـتك ترين الحالة التي تركوا عليها الشقة؟!"

وفي ذيل الرسالة تكتب السيدة باسو: "هل أنت سعيدة في أمريكا؟؟"

تدرك السيدة دوتا أنها لا تستطيع خداع السيدة باسو، وهي أقرب صديقاتها منذ أن ارتحلنا كلتاها إلى حي "جوشبارا لين" كعروسين جديدين. لا تستطيع خداعها بوصف منطقة فيشر مانز وارف^(١)، وجسر سان فرانسيسكو المعروف "جولدن جيت بريديج"، أو حتى بالأقصى من التي يمكنها أن ترويها عن حفيديها. ولذا فهي ترجئ الإجابة على الرسالة حيث تتنازعها مشاعر الولاء للعائلة مع تلك الأحاسيس الخفية - أحاسيس تهرب منها بسرعة وتتجنب أن تسميتها حتى لنفسها.

ساجار يطرق على بابي غرفتي الطفلين الآن - عادة غريبة أن يسمح للأطفال بإغلاق أبواب غرفهم في وجه أبوبيهم! تغمر السيدة دوتا مشاعر الراحة وهي تجمع الحاجات التي تستخدمها في الحمام. لديها متسع من الوقت، إذ على أمها أن تدق بابيهما من جديد إلى أن يفتح براديب ومرينا ليني ويخرجها بخطوات متعرجة. عليها ألا تبتدر وقت الصباح الثمين. تنشر الماء البارد على وجهها وعنقها (فهي لا تؤمن بالحاجة لأن تدلل نفسها باستخدام الماء الدافئ)، وتفرك لسانها بتلك الأداة المعدنية لتترع الماء اللزجة التي علقت به أثناء الليل. تفرك لسانها بقوة وإن كانت لا تشعر بأن معجون الأسنان ذا طعم النعناع يوفر من النظافة لأسنانها ما يوفره ذلك المسواك ذو الطعم المر - الحلو الذي ظلت تستخدمه طوال حياتها. تسرح العقد في شعرها، وتتجده حتى بعد أن تجاوزت السنتين أكثر غزاره وحريرية من شعر كنثها الذي تتسلقه بتجعيده. غير أنها تؤنب وجهها في المرأة قائلة لنفسها: "ما هذا الغرور وأنت جدة، وأرمالة أيضاً" لكنها تتذكر وهي تعص شعرها في كعكة أنيقة كيف أن زوجها كان يسبّيه بعاصفة موسمية هوجاء. ما تثبت أن تسمع ضجة في الخارج.. "بات؛ ميني ألم تغسلا بعد؟ إبني أتأخر على عملي بسببكما دائمًا في هذه الأيام..." تجيبها مرينا ليني "ولكنها ما تزال هنا، تحتل الحمام منذ وقت طويل.." فترة صمت ثم تسمع: "إذها

^(١)- منطقة ترخر بالمطاعم وأماكن التسلية على ساحل المحيط في سان فرانسيسكو.

إلى الحمام في الأسفل إذن.." يجيب براديب "ولكن حاجياتنا كلها هنا...".
تضيف مريناليني: "هذا ظلم! ألا تستطيع هي أن تذهب إلى الحمام
الأسفل؟..."

فترة توقف أطول والصيحة دوتا ترجم "ألا تستد مولي على الفتاة." غير
أن طفالة تتكلم عن الكبار بهذا الأسلوب عديم الاحترام لابد لها من أن
تعاقب. كم مرة صفت ساجار لأمور أقل شأنًا على الرغم من أنه وحيدها،
وحبة عينها. أتجبه بعد سبع سنوات من زواجهما، وبعد أن فقد الجميع
الأمل. في كل مرة كانت ترفع يدها عليه تحس بوخر ينشب في أعماق
قلبيها. ولكن هذا هو واجب الأم. غير أن شيمولي تكتفي بالقول بصوت
متعب: "كفى! اذهبوا وارتدوا ثيابكم بسرعة."

تتراجع أصوات التذمر وتندفع الأقدام مسرعة على الدرج، وتحبني
الصيحة دوتا فوق المغسلة داخل الحمام وهي تشد على قبضتها في ثياباً تُوب
السارى الذي ترتديه. من الصعب عليها، والنictus يغشى رأسها، أن تتأكد
أى المشاعر هي الأقوى.. غضبها لوقاحة الأطفال، أم لأن شيمولي سمحت
لنفسها بـألا تؤنبهم، أم أن ما تشعر به هو الخجل (ولكن مم؟) ولهذا
الإحساس الحارق، ولذلك الحموضة التي لا تستطيع هضمها والتي تغلف
حلقها وكأنها معدن ذات.

يبدأ البيت في التاسعة صباحاً ويستعيد نغمه اليومي المعتمد بعد أن
تنتهي فورة مغادرة البيت والاحتياج المصاحب لتلك الفورة. "أين جواربي؟"
"ماما، أخذ مصروف غذائي...". أقسم بأنني سأترككم في البيت وأمضي إن
لم تكونوا في السيارة بعد دقيقة واحدة بالضبط!".

تستعيد السيدة دوتا روحها المعنوية بعد أن تشغله المطبخ، فالتركيز
على الضغائن أمر مرهق، كما أن المطبخ - والشمس تتدفق لنغمر المناضد
التي تغطي خزان المطبخ، وأزيز الثلاجة الذي يوفر خلية تبعث على
الثقة.. هو مكانها المفضل.

تدنن السيدة دوتا أيضاً وهي تحرّر البطاطا لتحضر طبق "الو دوم". يتناهى لها صوتها صدئاً، بل يمكن وصفه بأنه نشارز. لم تكن تجرؤ على الغناء حين كانت في الهند، غير أن البيت هنا شديد الهدوء بعد أن غادره الجميع، وهذا الصمت يضغط على صدرها وكأنه يد عملاقة تنهش فوقه. أما صوت التلفزيون بلكته الأجنبية الغربية فلا يجدي وسط هذا الصمت، وحين تحرّر البطاطا وتحول إلى لون ذهبي يميل إلى البنّي تسمح لنفسها بلحظة حنين لمطبخها في كلكتا - لموقـد الغاز الذي اشتـرتـه بالـمـبلغـ الذي أرسـلهـ لها سـاجـارـ بـمـنـاسـبـةـ عـيـدـ مـيلـادـهاـ، لـلـأـوـانـيـ النـاحـاسـيـ الصـقـيـلـةـ المـرـصـوـصـةـ إـلـىـ جـانـبـ خـزانـةـ حـفـظـ اللـحمـ.. للـنـافـذـةـ ذاتـ القـضـبـانـ الـحـدـيدـيـ وـالـمـنـسـوجـةـ عـلـىـ شـكـلـ زـهـرـةـ الـلـوـتـسـ وـالـتـيـ تـسـتـطـعـ منـ خـلـلـهـاـ أـنـ تـنـقـرـجـ عـلـىـ الـأـطـفـالـ بـمـرـايـلـهـمـ الـبـيـضـاءـ وـهـمـ يـلـعـبـونـ "ـالـكـرـيـكـ"ـ بـعـدـ خـروـجـهـمـ مـنـ الـمـدـرـسـةـ. رـائـحةـ الزـنـجـبـيلـ وـمـعـجـونـ الـفـلـلـ الـحـارـ الـذـيـ تـكـوـنـ قـدـ طـحـنـتـهـ الخـادـمـةـ "ـرـيبـاـ"ـ لـتـوـهـاـ تـدـفعـ الـلـعـابـ إـلـىـ فـمـهـاـ...ـ ثـمـ الشـايـ الـأـسـوـدـ الـقـيـلـ الـذـيـ يـغـلـيـ فـيـ الإـبـرـيقـ حـينـ تـصـلـ السـيـدـةـ باـسـوـ لـزـيـارـتـهـاـ..ـ تـكـتـبـ السـيـدـةـ دـوـتـاـ فـيـ ذـهـنـهـاـ:ـ "ـيـاـ إـلـهـيـ يـاـ رـومـاـ،ـ كـمـ أـفـتـقـ كـلـ تـلـكـ الـأـشـيـاءـ..ـ أـشـعـرـ أـحـيـاـنـاـ أـنـ يـدـاـ تـمـدـ إـلـىـ صـدـرـيـ وـتـنـزـعـ قـبـضةـ مـنـهـ"ـ.

غير أن الأغياء هم وحدهم الذين تستغرقهم مشاعر الحنين إلى الوطن، ولذا تهز رأسها للتخلص من تلك الصور وتبدأ في ترتيب المطبخ. تنصب في الحوض ما تبقى من أكواب الحليب، وإن كانت شيمولي توصيها بأن تحفظ بها في الثلاجة. على شيمولي، وهي فتاة تنتمي لعائلة هندوسية صالحة، ألا تتوقع منها أن تحفظ بطعم ملوث إلى جانب بقية الطعام الصالح. تغسل الأطباق بيديها بدلاً من أن تبقيها في غسالة الصحون حتى حلول الليل لتكتاثر الجراثيم فيها. وبأنامل مدربة تلقى أنواعاً مختلفة من التوابل في الخلط: كبش القرنفل، الفلفل الأسود، بعض قرون الفلفل الأحمر التي تمد الإنسان بالقوة... ليست من يقبلون مسحوق الكاري العتيق ذاك، المحفوظ في الزجاجات. تكتب في ذهنتها: "العائلة تأكل طعاماً جيداً على

الأقل منذ وصولي، طعاماً هندياً سليماً - فطائر الشاباتي المنفوخة، سمك بالكاربي مع صلصة الخردل، بولاي مع الزيبيب والكافوج والسمن بالطريقة التي تعلمتها منك يا روما - بدلاً من وجبات رايس - آ - روتي" تلك. وهي تود أن تصيف "إنهم يحبونها، ولكنها تتردد في ذلك حين تتذكر شيمولي..."

كانت شيمولي تسر في البداية لأن هناك من أخذ يتولى الطبخ عنها وتقول: "ما أروع أن تعود إلى البيت لتجد طعاماً ساخناً" أو تقول: "البابادا الهشة والسمك بالكاربي لا يصدق". ولكنها أخذت تنتقد الطعام مؤخراً، بل سمعت السيدة دوتا مرة أو مرتين تقريباً من كلمات هامسة مثل "كوليسترون" أو "تزاداد جميغنا وزناً، أو "إنها تفسدك". ومع أن شيمولي ما تزال تقول "لا" حين يطلب منها طفلاها أن يتداولاً فطائر البوريتو المحفوظة في الفريزر "بدلاً من ذلك الطعام. إلا أن السيدة دوتا تشك بأن أحدهما تود لو يقول لهما "نعم" وأن تسمح لهما بذلك.

الأطفال!! تشعر السيدة دوتا بـ"تسلق" بذاتها برمته حين تفكّر بهما..
أجل لابد لها من أن تعرف بأنهم مخيبون للأمل، شأنهم شأن أي شيء آخر في هذا البلد. ربما كان غباء منها أن تعلق كل تلك الأهمية على تلك الصورة، خصوصاً وأنها أخذت قبل سنوات، ولكن المنظر كان ساحراً - مررنا ليني بثوب أبيض مكشكش وقد لفت ذراعها حول عنق أخيها براديبي، طفل مكتنز تزين وجهه غمازتان ويرتدى بدلة وربطة عنق على شكل فراشة، وخلفهما غابة خريفية تستعمل باللونين الأحمر والأصفر. (أحزن السيدة دوتا.. أن تعرف فيما بعد أن تلك الغابة لم تكن إلا خلقة توضع في استديو التصوير في كاليفورنيا حيث لا تكتسب الغابات تلك الألوان).

وصلت الصورة ضمن إطار فضي وملتفة بخلاف من البلاستيك المليء بفقاعات ومعها رسالة قصيرة من شيمولي تقول فيها إن الصورة هي هدية بمناسبة عيد الأم. (مفهوم غريب أن يخصص يوم واحد لتكريم الأمهات! ألا يكرم أولئك الأجانب أمهاتهم في بقية أيام السنة إذن؟) ولمدة أسبوع لم تستطع السيدة دوتا أن تقرر أين تضع الصورة. هل تضعها في

غرفة الضيوف حيث يمكن للأخرين أن يبدوا إعجابهم بها، أم تعلقها في غرفة نومها كي تتمكن من رؤيتها في اللحظة التي تسبق خلودها للنوم؟ اختارت في النهاية أن تعلقها في غرفة نومها، وسرها أنها فعلت ذلك حين أصبيت بذات الرئة فيما بعد ولم تعد قادرة على مغادرة السرير طوال شهر كامل.

كانت السيدة دوتا قد اعتادت على أن تعيش وحدها، وقد فعلت ذلك طوال ثلات سنوات منذ وفاة والد ساجار، حيث رفضت بأدب، ولكن بإصرار، كل العروض التي عرضها أقارب مختلفون للإقامة معها، سواء أكانت هذه العروض بحسن نية أم بسوء نية. ولقد دهشت هي نفسها لأنها تألفمت مع هذا الوضع، كما أدهش ذلك الآخرين الذين كانوا يظنونها امرأة حية تستظل بالأخرين، ولا بد لها من أن تنهار دون أن يكون زوجها إلى جانبها يتولى تدبير أمورها. غير أنها تبررت أمور حياتها بشكل حسن. افتقدت والد ساجار طبعاً، خاصة في الأمسيات حينما كان من عادته أن يقرأ لها المقاطع المسلية في الجريدة بينما هي تقوم بلف رقائق الشباعي. ولكن ما إن تراجعت مشاعر الحزن حتى أخذت تستمتع بكونها سيدة حيتها كما أسرت للسيدة باسو. سرها أن بإمكانها لأول مرة في حياتها أن تظل ساهرة في فراشها طوال الليل إن أرادت ذلك لنقرأ رواية جديدة لشنكار إلى أن تنهيها، وأن ترسل من يشتري لها "باكورا" البانجتان الحار في يوم ماطر دون أن تشعر بالذنب لأنها لا تتناول طعاماً متوازناً.

أما حين أصبيت بذات الرئة فقد تبدل الأمور تبدلاً كاملاً. وعلى الرغم من أنه سبق للسيدة دوتا أن مرضت من قبل إلا أن فترات مرضها تلك كانت مختلفة. حتى حين كانت تلزم فراشها فإنها تظل مركز البيت، حيث تأتيها ربياً متسائلة ماذا تطبخ، ويأتيها والد ساجار بقمصانه لتختبط له الأزرار الناقصة. أما لم زوجها، وقد تقدم بها العمر وأصبحت أكثر وداعية، فهي تشتكى بأن الطباخة لم تصنع الشاي تقليلاً بما فيه الكفاية، وساجار يركض إليها باكياً لأنه تعارك مع ابن الجيران. أما الآن فليس هناك من

يسائلها بغضب: حتى متى تتوين أن تبقى مريضه؟ ليس هناك من ينتظر بصبر نافذ كي تعود للقيام بواجباتها البيئية من جديد. لم يعد هناك من يشعر بأن نمط حياته قد تزعزع بأي شكل من الأشكال بسبب مرضها.

لذا لم يعد لديها سبب يدفعها لأن تتمايل للشفاء. حين خطر هذا الخاطر للسيدة دوتا اعتراها فزع شديد، وشعرت وكأن جسدها أصيب بالخدر. دارت جدران الغرفة بها بحيث عمقها السواد. أما السرير الذي كانت تستلقى عليه فقد أخذ يهتز تحتها وكأنه قارب تحضه عاصفة هوجاء، وعم رأسها فراغ كبير أخذ يعصف به. وللحظة وقد عجزت عن الحركة أو الرؤية، فكرت بأنها ماتت. وما لبثت نظراتها الزانقة اليائسة أن توقفت عند تلك الصورة، وحينئذ قالت لنفسها: "حفيدي". وبصعوبة استطاعت التركيز على وجهيهما المضطربين اللامعين، وعيونهما التي تشبه عيني ساجار تماماً. وللحظة شعرت بوجع في قلبها يتقلب في داخلها وكأنه شيء حي. ساحت نفسها إلى أعماق رنتيها المتالمتين، وبدا لها وكأنما الهدير قد تراجع. وحين جاءها بريد العصر بر رسالة أخرى من ساجار يقول لها: "عليك يا أمي أن تعيشي معنا، إننا فلقون عليك وأنت تعيشين وحدك في الهند. خصوصاً وأنك بهذه الحالة، كتبتك له في نفس اليوم بأنامل كانت ماتزال ترتاح لتقول له: "أجل، أنت حق، مكانني معكم، مع حفيدي..."

أما الآن وهي هنا، في الجانب الآخر من العالم فإن الشك يمزقها. تعرف أن حفيديها يحبانها - وكيف يمكن إلا يكون ذلك ورابطة العائلة تشدّها إليهما؟ تذكر نفسها بأنها تحبّهما على الرغم من أنهما دفنا في مكان ما في مؤخرة الخزانة كتاب "راماياانا للقراء الصغار"، المجلد بالمحمل والذي حملته في الحقيقة التي حملتها بيدها حين جاءت من الهند. أجل، على الرغم من أن جسديهما يختلجان بنفاد صبر حين تحاول أن تروي لهم قصة عن حياتها وهي صغيرة، وعلى الرغم من أنهما يتعللان بمختلف الأعذار حين تطلب منها أن يجلسا إلى جانبها وهي تردد صلاة المساء. تذكر نفسها بأنهما من لحمها ودمها وإن كانت تسمعهما من الغرفة الأخرى

عندما يتكلمان على الهاتف وصوتهم الأمريكية يرتفع بحماس وهمما يتحدىان عن عالم غريب لامع، يتعلق بـ "الباور رينجرز" و"ميتأليكا" و"سبريت ويك" في المدرسة. حين تسمع ذلك لا تكاد تصدق أذنيها.

تخرج إلى الحديقة الخلفية وهي تحمل سطلاً يحتوي على الملابس التي غسلتها لستوها. تنظر السيدة دوتا إلى السماء بقلق. نور الشمس الذهبي المائل إلى لون الزبدة اختفى، و الغيوم المنقحة السوداء تحتل الأفق. تشعر بالهواء متوقفاً وتقللاً على وجهها، يشبه الهواء الذي يسبق العاصفة في البنغال. ماذا إن لم تجف الملابس قبل وصول الآخرين إلى البيت؟

ظل غسل الملابس مشكلة بالنسبة للسيدة دوتا منذ وصولها إلى كاليفورنيا. "لا نستطيع ذلك." هذا ما قالته شيمامولي وهي تنتهد حين طلبت السيدة دوتا من ساجار أن ينصب لها حبلاً للغسيل في الحديقة الخلفية، (تنهد شيمامولي كثيراً في هذه الأيام. قد تكون هذه عادة أمريكية. لا تذكر السيدة دوتا أن شيمامولي الهندية، تلك العروس الألية التي أقامت عندها وكأنها ابنتها لمدة شهر واحد قبل أن ترسلها على إحدى رحلات البان أمريكان لكي تتضم إلى زوجها. لا تذكر أنها كانت حينذاك تضغط على شفتيها لتطلق نفسها يعبر في الوقت ذاته عن الصبر وعن نفاد الصبر). ثم تضيف شيمامولي: "هذا أمر لا يمكن عمله، خصوصاً في حي راق كهذا، إننا العائلة الهندية الوحيدة في هذا الشارع، ولذا علينا أن نكون حريصين كل الحرص، وبشكل استثنائي... الناس هنا أحياناً...". توقفت عن الكلام وهي تهز رأسها ثم أضافت: "لماذا لا تضعين ثيابك الوسخة في سلة الغسيل التي وضعتها في غرفتك؟ سأغسلها يوم الأحد مع غسيل الآخرين".

وافقت السيدة دوتا على ذلك مرغمة لكي لا تثير تنهرة أخرى. إنها تعلم بأن عليها ألا تخزن ملابس وسخة في نفس الغرفة التي تحافظ فيها بصور آهيتها، فمن شأن ذلك أن يجلب سوء الحظ. أما الرائحة فهي تنتاهي إلى أنفها وهي مستلقية في سريرها ليلاً، وإن كانت شيمامولي تدعى بأن السلة محكمة الإغلاق. كم تشعر بإحراء لتلك الرائحة الحمضية النسوية، رائحة

امرأة عجوز تتبع من تلك الملابس الوسخة.

ولكن شعور الحرج والخجل كان أكثر قسوة في أمسيات الأحد حين كانت شيمولي تأتي بالغسيل إلى غرفة الجلوس لكي تطويه. كانت السيدة دوتا تتحني بشدة حينذاك فوق شغل الصوف ووجهها يشتعل خجلاً حين تهز زوجة ابنتها بلا مبالاة ملابسها الداخلية وقد تشابكت أربطتها وتمعنطت، وتخرجها بألوانها الأزرق المخضر والأسود وتطويها إلى جانب سراويل ساجار التي ترصها إلى جانبها. وحين تسحب من وسط الكومة وأمام أعين الجميع حمالاتها الضخمة المتجمعة. كانت تتمى لو أن الأرض تتشق وبتلعها مثلاً تتبع سينا في الأساطير القديمة.

وفي أحد الأيام وضع شيمولي سلة الغسيل أمام ساجار وبادرته قائلة: "هل لك أن تطويها أنت يا ساجار؟ على أن أجز تقرير المبيعات ذاك وأدخله في الكمبيوتر اليوم". جاهدت السيدة دوتا التي لم تخاطب زوجها باسمه طوال سنوات زواجهما الائتين والأربعين، جاهدت كي لا تتفعل، ولكنها هبت من مقعدها وسقط الصوف من بين يديها قبل أن يتمكن ساجار من الإجابة. قالت: "لا.. لا.. الملابس ومثل هذه الأمور ليست من شأن رجل الدار. سأفعل أنا ذلك". فكرة أن تمتد يد ابنتها إلى الغسيل ملأتها رعباً. أن تمتد يده إلى السلة لتبحث فيما بها وتخرج ملابسها هي وملابس زوجها أفرعنها.

أجابت شيمولي: "ولهذا فإن الرجال في الهند عديمو الفائدة في البيت يا أمي. إننا هنا في أميركا لا نؤمن بعمل للرجل وعمل للمرأة. ألسنت أعمل خارج البيت أنا أيضاً طوال النهار مثل ساجار تماماً؟ كيف يمكنني أن أتبرأ أموري إن لم يساعدني في البيت؟"

غامرت السيدة دوتا بالقول: "أنا أساعدك بدلاً منه."

أجابت شيمولي وابتسامة تلوح على شفتيها: "لست تفهميني يا أمي." ثم اندفعت بعد ذلك إلى غرفة المكتب.

جلست السيدة دوتا في مقعدها محاولة أن تفهم، لكنها أفلعت عن ذلك بعد فترة وجيزة وهمست لساجار بأنها تود أن يعلمها كيف يمكنها أن تشغّل الغسالة والنشافة. وقال: "ولماذا يا أمي... يسر مولي أن...".

أجبته بصوت خفيض يائس وهي تعبر بكومة الغسيل المتشابكة باحثة عن ثيابها: "علىَ أن أتعلم ذلك...".

أخذ ابنها يعترض، لكنه ما لبث أن هز كتفيه وقال: "حسناً، إن كان هذا يسعدك..." غير أن الرعب سيطر عليها حين واجهت تلك الآلات وحدها فيما بعد بعلاماتها الرمزية الملئية بالألغاز وصفوف الأزرار اللامعة. ماذا تفعل إن ضغطت الزر الخطأ لتغرق الأرضية كلها ببقاعات الصابون؟ ماذا إن لم تستطع إيقاف تلك الآلات وظلت تدور وتدور بشكل هستيري إلى أن تنفجر؟ (هذا ما رأته في برنامج في التلفزيون منذ أيام. كان الآخرون يضحكون من المرأة التي أخذت تفزع صاعدة هابطة وتصرخ صراخاً هستيرياً. أما السيدة دوتا فتسمرت في مقعدها وهي تمسك بذراعيه وقد تصلب ظهرها فرعاً). ولذا أخذت تغسل ملابسها في حوض الحمام حين تكون وحدها. لم تكن تفعل ذلك من قبل، لكنها تذكر كيف كانت ترى الغسالات في قريتها وهن يصربن ثياب الساري على صخور النهر إلى أن تنطف. شعور غريب بالارتياح يغمرها وملابسها ترتطم بالبورسلان محدثة الصوت الارتطامي ذاته. هذا انتشاري الصغير، سري الخاص.

لذا لابد للملابس من أن تجف وتوضع في أماكنها بأمان قبل عودة شيمولي. فبعض الجهل، كما تعرف السيدة دوتا من تجربة إدارتها لبيتها طوال سنوات، هو باعث عظيم على الانسجام. ولذا فإنها ترقب بحذر الغيم المتتدفة وهي تعلق قمصانها وملابسها الداخلية وتنشر ثياب الساري على السياج الخشبي الذي يفصل منزل ابنها عن منزل الجيران. قامت أولاً بتنظيف السياج بإحدى مناشف الأطباق، حيث أخذته خلسة من الدرج الأسفل في المطبخ. ولكنها غير قلقة البناء، ألم تتذمر أمرها حتى بعد تلك العاصفة من البرد التي حدثت في الشهر الماضي، إذ استخدمت المكواة

وآخر جتها من خزانة غرفة الغسيل كي تكوي الملابس حتى تجف؟ تلك الذكرى تدخل السرور على نفسها، وتنكتب للسيدة باسو في ذهنها "إنني أنكِيف مع الأمور بصورة ممتازة هنا بحيث قد لا تظنين أنني أتيت منذ شهرين فقط. لقد ابتدعت سبلاً لإنجاز أموري وحل مشاكلني. ولا شك أنك ستفخررين بي لو رأيتني".

حين فررت أن تتخلى عن البيت الذي سكنته خمسة وأربعين عاماً لم يُضير أقرباؤها الكثير من الدهشة كما كانت تتوقع، بل قالوا: "كنا نعرف أنك ستدّهرين في النهاية إلى أمريكا. لقد كان من الغباء بالنسبة لها أن تبقى وحيدة طوال تلك المدة بعد موت والد ساجار، ومن حسن الحظ أن ابنها عاد إلى صوابه واستدعاها لتكون إلى جانبه، فالكل يعرف أن مكان الزوجة هو أن تكون إلى جانب زوجها، ومكان الأرملة هو إلى جانب ابنها".

أحنت السيدة دوتا رأسها لتعبر عن موافقة متذمّلة، وقد أخجلها أن تدع أحداً يُعرف أنها استيقظت باكية في الليلة الفائنة.

تساءلوا: "ماذا سيحل بما لديك من أشياء وقد قررت الذهاب الآن؟" ما كان من السيدة دوتا التي أفققتها تلك الدموع الغادرّة التي اندفعت من عينيها إلا أن توزع ما لديها من أشياء في البيت على الآخرين: "يمكنك يا ديني أن تأخذني غطاء السرير المطرز هذا. وأنت يا مashiما، كنت أنت أنتي منذ زمن بعيد إعطاءك أطباق كورنيلنج وير" هذه والتي أعرفكم تعجبين بها دائمًا. وهذا المسجل الذي أرسله لي ساجار منذ عام لك يا بودي. أجل، أجل إبني متأنكة من ذلك، إذ بإمكانني أن أطلب من ساجار شراء جهاز آخر حين أصر إلى هنالك".

وفي اللحظة التي كانت فيها إحدى القربيات تمضي حاملة طقم شاي من الخزف الأبيض شبه الشفاف وعلى وجهها علامات الانتصار دخلت السيدة بيسو فاحتاجت على الفور قائلة: "هل جنت يا براميلا؟ هذا الطقم كان لوالدة زوجك". أجبت: "وماذا أفعل به في أميركا؟ إن لدى شيمولي طقماً لها..."

بدرت من السيدة باسو حينذاك نظرة لم تستطع السيدة دوتا لها تفسيراً ثم قالت: "ولكن هل تريدين أن تشربى الشاي من ذلك الطقم طوال حياتك؟ ماذا تعنين؟"

ترددت السيدة باسو ثم قالت: "ماذا ستعملين إن لم تعجبك الحياة هناك". أجبت السيدة دوتا: "كيف يمكنها إلا ترافق لي يا روما؟" قالت ذلك بصوت بدا حاداً حتى لأذنيها، وجادلت كي تسيطر عليه، ثم أضافت: "سأفقد أصدقائي طبعاً، أعرف ذلك - أنت بالذات أكثر من الجميع. كم سأفقد الأشياء التي تقوم بها معاً، شاي المساء، مشوارنا حول بحيرة زابندا ساروبار"، درس "باجاقاد جيبينا ليلة الخميس. غير أن ساجار هو كل من بقى لي من عائلة، والدم هو الدم أولاً وأخراً.

"هذا غريب"، قالت السيدة باسو بجفاء. تذكرت السيدة دوتا أنه على الرغم من أن ولدي السيدة باسو يعيشان على بعد لا يتجاوز سفر يوم واحد فإنهما لا يحضران لرؤيتها إلا في المناسبات التي تستوجبها اللياقة المتعارف عليها. ربما كانوا بخيelin فيما يتعلق بأمور المال، وربما كان هذا هو ما دفع السيدة باسو لتأجير الطابق السفلي لبيتها منذ سنوات على الرغم من أن المستأجرين، كما يعرف كل من في كلكتا، يسببون من الأذى أكثر مما يوفرون من المنفعة. من الصعب تقبل مثل هذا العقوق من الأبناء، وإن لم تكون السيدة باسو تشكى فقط، وفيه لأنباتها كما يجب لأم أن تكون. أما السيدة دوتا فهي أوفر حظاً بمعنى ما، إذ إنها لم تضع حب ساجار لها موضع اختبار بعد بحكم بعده عنها.

قالت السيدة باسو: "لا تخالني عن البيت على الأقل، إذ إنك لن تستطعي أن تجدي مكاناً آخر إذا ما....."

"إذا ماذا؟....." تسائلت السيدة دوتا، وكانت كلماتها كأنها شظايا الصخر. أدهشها أن تكتشف بأنها غضبت من السيدة باسو أكثر مما فعلت

في أي وقت مضى... أم ربما كانت خائفة؟ أو شكت الكلمات أن نقلت من بين شفتيها لتنقول: "هل ابني مثل أبنائك؟" لكنها أخذت نفسها عميقاً وحملت نفسها على الابتسام خصوصاً حين تذكرت أنها قد لا ترى صديقتها من بعد قط.

لفت ذراعها حول صديقتها وقالت: "لا تقلق يا روما، هل تظنينني عجوزاً شمطاً مزعجة بحيث يعجز ابني ساجار وشيمولي عن أن يتعاشوا معي؟".

تدنن السيدة دوتا أغنية شائعة لطاغور وهي تسحب ثوبها الساري عن السياج. إنه يوم حسن بقدر ما يمكن لليوم أن يكون حسناً في هذا البلد حيث قد تمضي ساعات وساعات وأنت تتطل من النافذة دون أن ترى روحأ حية واحدة تمر أمام ناظريك. لن ترى باعة جوالين يحملون سلالاً ضخمة من القصب تراها متوازنة فوق رؤوسهم، ولا مجلخي سكاكين وهم يطلقون نداءاتهم المتميزة: "مجلخ سكاكين، مقصات، مجلخ". وما يلبث الأطفال أن يندفعوا وراءهم حين سماعهم لتلك النداءات. لن ترى نساء ريفيات تكسو أذرعهن رسوم الوشم وهن يبعن أواني الطبخ ويأخذن مقابلها أنوثاب الساري الحريرية التي تتوى صاحبات البيوت الاستغناة عنها. حتى الحيوانات التي تأتي إلى حي جوشارا لين لها شخصياتها المتميزة - كلاب شاردة تعرف كيف تصطف خارج باب المطبخ في الوقت الذي يمكن لبقايا الطعام أن تلقى فيه إلى الخارج. العنزة التي تحشر رأسها عبر سياج الحديقة وتتجاهد للوصول إلى نباتات الأضاليا. البقرات اللاتي يتربصن بجلال في وسط الطريق متوجهات أبواق سائقي السيارات. ثم هناك عبر الشارع بيت السيدة باسو ذو الطابقين والذي تعرف السيدة دوتا كل ما فيه كما تعرف كل ما في بيتهما. كم من المرات صعدت ذلك الدرج إلى تلك الغرفة طلقة الهواء والمطالية بلون أخضر بحري والملينة بالزرع حيث تجد صديقتها بانتظارها.

"لماذا تأخرت كل هذا الوقت اليوم يا براميلا؟ لقد برد شايك".

"اصبري حتى تعرفي ما حصل يا روما، ولن تلوميني بعد ذلك لأنني تأخرت".

ما تثبت السيدة دوتا أن تعنف نفسها بقسوة، وتقول لنفسها: "كفاك أيتها الغبية. تعرفي أن كلاً من أقاربك يُتمنى أن يفقد ذراعاً أو ساقاً مقابل أن يكون في موضعك". ستكتبين رسالة جميلة لروما بعد الغداء تشرحين لها فيها مدى سعادتك لأنك هنا في هذا المكان".

يمكن للسيدة دوتا من حيث توقف لتجمع تنانيرها وقمصانها أن ترى الحديقة المجاورة - لا لأن ما فيها يلفت النظر، فليس فيها إلا عشب مرتب وبعض الزهور الزرقاء الشاحبة التي لا تعرف لها اسماء. هنالك أيضاً مقعدان خشبيان تحت إحدى الشجرات، وإن لم تكون قد رأت قط أحداً يجلس عليهما، وتقول لنفسها: "ما فائدة أن تكون لك كل هذه الساحة الفسيحة إن كنت حتى لن تجلس فيها؟" وما تثبت كلكتا أن تداعب مخيلتها من جديد. شقتها الضيقة المسودة حيث تحشر عائلات مكونة من ستة أو ثمانية أو عشرة أشخاص في غرفتين صغيرتين. ويعتصر قلبها حينذاك شعور بالفقد تدرك أنه شعور غير منطقي.

حين وصلت السيدة دوتا إلى بيت ساجار أول مرة أرادت أن تتوجه إلى بيت الجيران الملائم لمنزليهم، وربما تحمل لهم معها بعض حلوى الراسوجولا التي صنعتها بنفسها، كما كانت كثيراً ما تفعل مع السيدة باسو. غير أن شيمامولي قالت لها إن عليها أن لا تفعل، فمثل هذه العادات غير محببة في كاليفورنيا كما حاولت أن تشرح لها بأسلوب جاد. فليس من المأثور في هذا البلد أن تمضي لزيارة أحد من دون أن تكون قد اتصلت به من قبل. الناس مشغولون هنا، ولذا فإنهم لا يجلسون ليتبادلوا أطراف الحديث ويتناولوا أكواباً بعد أكواب من الشاي المحلي بالسكر، لا بل إنهم قد ينفوهون بعبارات لن تسرها في هذه الحالة.

تساءلت السيدة دوتا وهي تكاد لا تصدق ما تسمع: "ولكن لماذا؟" أجابتها شيمامولي: "لأن الأميركيين لا يحبون ان يعذّبوا جيرانهم..." وهنا قالت عبارة غير مألوفة: "على خصوصياتهم". السيدة دوتا التي لم تفهم معنى كلمة "خصوصياتهم" إذ لا توجد مثل هذه العبارة في اللغة البنجالية،

اكتفت بالتحديق بوجه زوجة ابنها وقد غمرتها الحيرة . ولكنها فهمت بما فيه الكفاية بحيث لم تعد تتعرض لهذا الأمر مرة أخرى ، وإن كانت كثيراً ما تسرح بنظرها عبر السياج آملة أن تلتقي عيناهما بأحد ما ، فالإنسان هو الإنسان ، سواء أكان في الهند أم في أمريكا ، ولابد له أن يفرح إن رأى وجهاً ودوداً ، وقد تدرك شيمامولي هذا الأمر حين يتقدم بها العمر لتصبح في سن السيدة دونا .

أما اليوم ، وهي توشك أن تعود راجعة لاحظت السيدة دونا بزاوية عينها حركة ما ، ثم ما لبثت أن رأت في إحدى النوافذ امرأة تقف وقد استرسل شعرها الذهبي الذي يشبه شعر أولئك البطولات اللاتي يظهرون على شاشة التلفزيون واللاتي تغير جرأتهن السيدة دونا حين تفتح جهاز التلفزيون لتجد تلك المسلسلات التي تعرض بعد وقت الظهيرة . كانت المرأة تدخن سيجارة والدخان يتلوى من فوق أناملها بكسل وأناقة . سرها أن ترى نفسها إنسانياً في منتصف يومها الذي تحبط به العزلة من كل جانب بحيث نسيت كم تستهجن التدخين ، خاصة من قبل النساء . لذا رفعت يديها بالتحية بنفس الطريقة التي ترى بها حفيديها يستخدمانها للتعبير عن تحية حميمة .

تحدق المرأة بدورها بالسيدة دونا . شفاتها مطلية باللون الأحمر ، وحين ترفع سigarتها إلى فمها يومض طرف السيجارة وكأنه عين حيوان . غير أنها لا ترفع يديها لترد التحية ، بل لا تبسم . ربما كانت منحرفة الصحة .

تشعر السيدة دونا بالحزن عليها وهي تعاني من انعرض وحيدة في بيت صامت دون أن يكون هنالك من يؤنس وحدتها إلا سجائرها . بمنتهى لو أن أصول اللياقة في أمريكا لا تمنعها من أن تمضي إليها تسر إليها بكلمات ترفع من معنوياتها ولتحمل لها طبقاً من "الألو-dom" الذي صنعه لتوها .

فلما تَسَّاح الفرصة للسيدة دونا كي تفرد بابنها . فيتو على عجلة من أمره في الصباح بحيث لا يستطيع حتى أن يحسني كوب الشاي بالهال الذي تعرض عليه أن تعدد له (وإن كانت تذكر كم كان يتوصى إليها في طفولته

لسمح له بأن يتناول رشفة منه من كوبها). كما أنه لا يعود إلا في وقت العشاء، وعليه بعد ذلك أن يساعد ولديه في إنجاز واجباتهما المدرسية اليومية، وأن يقرأ الصحفة ويستمع لتفاصيل يوم عمل شيمولي ويشاهد الفيلم الإجرامي المفضل لديه على التلفزيون إلى أن ينهي يومه بحمل القمامات خارج البيت.

ويعد فيما بين ذلك، وباعتباره ابنًا حريصاً، إلى التحدث مع السيدة دوتا. وهي تؤكد له جواباً على أسئلته بأن التهاب المفاصل الذي تعاني منه أفضل كثيراً الآن..... لا، لا.. ليست تشعر بالملل لبقائها في البيت طوال الوقت.. تؤكد له أن لديها كل ما تحتاج، وأن شيمولي تبدي لها كل الود، ولكن هل يمكن أن يجلب لها بعض أوراق الرسائل الجوية، في طريق عودتها يوم غد. تروي له قائمة تحذف منها بعض البنود من نشاطاتها اليومية. تبتسم حين يمدح طبخها. ولكن ما إن يقول إن وقت النوم قد حان، وإن أمامه يوم عمل آخر في الغد حتى تشعر بألم غامض كأنه الجوع في المنطقة المحيطة بقلبها.

ولذا فإنها تترك جانبًا الرسالة التي وصلت بها إلى النصف لتتدفع إلى الباب وتحبس ساجار بفرح مماثل لفرح طفل حين تقدم له هدية لم يكن يتوقعها.. فقط وصل ساجار قبل ما يزيد على الساعة عن موعد عودة شيمولي. الأطفال منشغلون في غرفة الجلوس حيث ينجزون وظائفهم المدرسية ويشاهدون أفلام الرسوم المتحركة (وهذا النشاط الأخير هو الأعم فيما تظن). لكنها لا تكترث لهذا الأمر هذه المرة لأنهما يسرعان في وادهما ثم يعودان من جديد. ها هو ابنيا لها وحدها الآن حيث يجلسان في المطبخ الذي تملأه رواحة نفاذة مألوفة لصلة التمر الهندي والأوراق الكزبرة المقطعة.

"جوكا"، تقول له مخاطبة إياه بالاسم الذي لم تستخدمه في مخاطبته منذ سنين، منذ أيام طفولته. "هل تريد أن أحمر لك فطيرتين أو ثلاثة فطائر حارة؟" تشعر وهي تنتظر جوابه بخفقات قلبها السريع في جوف حلتها.

و حين يقول "أجل" ، وأن هذا شيء بديع تغلق عينيها بشدة وتأخذ نفسها عميقاً وكأن شبابها قد عاد إليها من جديد ، ويحتاجها ذلك الشعور المحبب بأن هناك من يحتاجها حاجة ماسة.

السيدة دوتا تروي قصة ساجار....

حين كنت صغيراً كنت ترتعب أيماء رعب من الحقن. و حين حضر طبيب الحكومة في إحدى المرات ليعطينا حقناً إجبارية ضد مرض التيفوئيد هربت إلى الحمام وأغلقت الباب على نفسك رافضاً الخروج. هل تذكر ما فعله والدك في النهاية؟ خرج إلى الحديقة وأمسك بسحلية وألقى بها من النافذة إلى داخل الحمام، حيث أتيت كنت تفزع من السحلية أكثر مما تفعل من الحقن، وخلال ثانية واحدة كنت تخرج راكضاً من الحمام وأنت تصرخ لتجد نفسك بين يدي الطبيب.

يضحك ساجار بشدة بحيث يهتز من يده كوب الشاي (الذي صنعته بنفسك حقيقي)، إذ تعتقد السيدة دوتا بأنه أفضل لابنها من ذلك المسحوق الكيميائي الذي تحب شامولي أن تستعمله). ترى الدموع في عينيه ويسرها ذلك أيماء سرور. إذ لم تكن تجرؤ على الأمل بأن تكون قصتها مضحكة إلى هذا الحد. وحين ينزع نظارته ليمسح عينيه تشعر بأن وجهه مازال وجه فتى صغير إلى حد غريب. ليس على الإطلاق وجه أب أو حتى زوج. وكان عليها أن تكبح توقها داخلياً يتفعلاً لأن تمد يدها لتدلك العلامات التي تركتها النظارة على طرفي أنفه.

قال ساجار: نسيت ذلك تماماً. كيف يمكنك أن تتبعي هذه الأمور التي حدثت منذ وقت طويل، طويلاً؟".

لأن قدر الأمهات أن يتذكرن ما لا يكترث أحد غيرهن بأن يتذكره، هذا ما تذكر به السيدة دوتا، فرواية هذه القصص مرة بعد مرة من شأنه أن يغرسها في إرث العائلة بحكم الطبيعة. إننا الأمهات، إنما نحن اللواتي نحرس الروايات المنسية المهملة في القلب.

ما أن تبدأ في قول ذلك حتى تسمع الباب الخارجي وهو يفتح، وطرقات كعب شيمولي الخافتة وهي تتقدم. تهب السيدة دوتا لتجمع الأطباق المتسخة.

تقول ساجار: "نادني قبل ربع ساعة من الوقت الذي ت يريد أن تأكل فيه كي أحمر الفطائر للجميع." يجيبها: "لا داعي لأن تذهب يا أماه." لكنها تبتسم بسرور دون أن تتوقف. إنها تعرف أن شيمولي تحب أن تبقى وحدها مع زوجها في هذا الوقت. واليوم وهي تشعر بالسرور لا تحس بالحنق عليها إزاء ذلك. تظاهرة بتأديبه قائلة: "هل تظن أن ليس لدى ما أعمل غير أن أجلس وأثرث معك؟ عليك أن تعرف أن لدى رسالة هامة على أن أنهيها."

تسمع خبطة خلف ظهرها - شنطة تقع على الأرض، يثير هذا دهشتها إذ أن شيمولي تبدي حرصاً على هذه الشنطة دائماً، فقد كانت هدية من ساجار حين أصبحت مديرة لأحد الأقسام في شركتها.

"أهلاً!" ينادي ساجار، ويتابع حين لا يسمع جواباً: "مولى، هل أنت على ما يرام؟" دخلت شيمولي المطبخ بخطوات بطيئة وقد تشتعل شعرها وكأنها كانت تعثّر به بأصابعها، كما اصطبغ خداها باللون الأحمر. اندفع ساجار إليها ليقبلها ويقول: "ماذا حدث يا مولى، هل كان يومك مزعجاً؟" أما السيدة دوتا التي يحرجها دوماً هذا النمط من العواطف الزوجية فقد التفت ناحية النافذة ولكن بعد أن رأت شيمولي وهي تبعد وجهها عنه. وتقول له بصوت مرتعش: "اتركني! دعني وشأني!" يجيبها ساجار بقلق واضح: "ما الحكاية؟"

"لا أريد أن أنكلم في هذا الموضوع الآن،" تقول شيمولي وهي تتبذ على أحد مقاعد المطبخ واضعة وجهها بين كفيها. أما ساجار فيقف في وسط المطبخ وعلامات العجز بادية عليه. يرفع يده ثم يتركها تسقط إلى جانبه وكأنه يريد التخفيف عن زوجته، لكنه يخشى رد فعلها.

يعتمل في داخل السيدة دوتا شعور بالغضب الذي تود عبره أن تحمي

ابنها. لكنها تخرج بصمت ونكتب في الرسالة التي في ذهنها تقول: "على النساء أن يكن قويات العزيمة وألا ينفعن لأمر تافه شأن هذا؛ لقد كان لدى، أنا وأنت يا روما أمور أكثر أهمية قد تبكينا، لكننا كنا نبكي دون أن يشعر بنا الآخرون. كنا زوجات، وزوجات أبناء وأمهات صالحات، كنا مطبيعات لا نشتكي ولا نفضل أنفسنا على الآخرين ونضعها في موضع الاعتبار الأول.

تختبر لها فجأة ذكرى معينة لم تذكرها منذ سنوات يوم أحرقت طبقاً من المعجنات كانت تعدد. صرخت أم زوجها قائلة: "ألم تعلمك أمك شيئاً أبىتها البنات عديمة الفائدة؟" وعقاباً لها على ذلك منعها من الذهاب إلى السينما مع السيدة باسو على الرغم من أن الفيلم كان "بببي يار جولام"، وكانت كلكتا كلها مجنونة به، وعلى الرغم من أن التذاكر كانت قد ابتدعت بالفعل. ظلت السيدة دوتا تبكي طيلة ذلك المساء. إلى أن اقترب موعد عودة والد سagar، فغسلت وجهها بالماء البارد ووضعت الكحل في عينيها كي لا يلاحظ ذلك.

كيف أن الأمور تختلط وتتشابه الآن، ووجهها الصغير الذي يحاول ألا يبكي يصطدم بوجه آخر. أجل إنه وجه شيمولي. تدق على صدرها بكل حدة. فكرة تصعقها بحيث تشعر أن عليها أن تستند إلى جدار غرفة نومها كي لا تنهوى وتسقط. وماذا أفادها ذلك؟ فأنت كلما انحنىت أكثر عمد الآخرون إلى دفعك بحيث أنتا ستنسى في يوم من الأيام أن بإمكاننا الوقوف بقامة منتصبة. ربما كانت شيمولي على حق في نهاية الأمر! ...

تنهالك السيدة دوتا على سريرها بسرعة محاولة أن تمحو هذه الفكرة التي تتسرب إلى رأسها خلسة. يا لهذا البلد الذي تقلب فيه كل قواعد الحياة رأساً على عقب، بلد يشوش ذهنها ويحيرها. تشعر بأن الأشياء تختلط داخل جسمتها وكأنها بركة أخذت تخوض بها أعداد أكثر مما تستوعبه من الجواميس. قد تستطيع حمل الأمور على الاستقرار من جديد إن استطاعت التركيز على الرسالة التي تكتبها لروما.

ما تلبث أن تتذكر بأنها تركت الرسالة نصف المكتوبة على طاولة المطبخ، وتذكر بأن عليها الانتظار إلى ما بعد العشاء حتى يكون ابنها وزوجته قد تمكنوا من حل ذلك الإشكال. غير أن نوعاً من التململ يسيطر عليها. أم هو التحدي؟ يؤسفها أن يكون هنالك ما يزعج شيمولي، ولكن هل في ذلك ما يبرر لها أن تهدر وقت النساء هذا؟ لابد لها من أن تأتي برسالتها. ليست هذه جريمة، أليس كذلك؟ ستمضي بكل ثبات وتلتفت الرسالة! وحتى لو توقفت شيمولي عن الكلام في منتصف جملة وأطلقت إحدى تلك التهاديات فإنها ترفض أن تشعر بضرورة الاعتذار. كما أنها ربما كانا في غرفة الجلوس الآن يشاهدان التلفزيون.

تكتب في ذهنها وهي تتحسس طريقها عبر الممر المظلم: "القدر الذي يشاهدونه من برامج التلفزيون يصل إلى درجة معيبة يا روما. حتى الأطفال يفضلون ذلك ويجلسون الساعات الطوال أمام ذلك الصندوق وكأنهم تحولوا إلى دمى ملونة. وحين أطلب منهم إغلاق ذلك الصندوق يردون في وجهي. لن تكتب مثل هذه الأمور الفاضحة بالطبع لكنها تشعر بتحسن في مزاجها لأنها قالت ذلك، حتى ولو لنفسها.

صوت التلفزيون ينبعث من غرفة الجنس، لكن أحداً لا يعيده أبداً اهتمام هذه المرأة. فشيمولي وساجار يجلسان على الأريكة الكبيرة وهما يتحدثان، لا تستطيع روبيهما من موقعها في الممر. غير أن خيالهما الذين يبدوان شديدي الضخامة وقد انعكسا بفعل المصباح الموضوع على الطاولة يتأرجحان على الجدار ويدوان وكأنهما يقفزان في وجهها.

كانت على وشك التسلل إلى المطبخ دون أن يلحظها حين استوقفها صوت شيمولي المتصاعد وهو يبدو غريباً كل غرابة، إذ يعبر بارتعاشاته الحادة عن شيء وكأنه صوت أرواح الموتى التي تتحدث عنها تلك القصص التي تربت على قراءتها.

"من السهل عليك أن تقول أهدي. كم أتعنى أن أراك تبدأ لو أنها واجهتك أنت لتقول لك: "هل تسمحين بأن تقووني للسيدة العجوز ألا تنشر

ثيابها على سياج حديقتي؟ بل ولقد ردت تلك العبارة مرتين وكأنها تظنني لا أفهم الإنجليزية، وكأنني مخلوقة متواحشة! لقد حرست طوال حياتي على ألا أعطي هؤلاء الأميركيين أية فرصة كي يقولوا لي مثل هذا الكلام.... والآن...."

"يكفي يا شيمولي. قلت لك بأنني سأكلم أمي."

"تقول ذلك دائمًا لكن لا تفعل أي شيء. كل ما يهمك هو أن تكون ذلك الابن المثالي البار، وأن تداري أحاسيسها ومشاعرها. أما مشاعري... ألمست أنا إنسانة أيضًا..."

"كفى يا مولي... الأطفال...". "فليسعوا! لم يعد يهمني! كما أنهما ليسا غبيين بل يدركان كل ما أعاني منه معها، وأنت الوحيدة الذي يرفض أن يرى ذلك."

تنكمش السيدة دوتا في الممر وتلتصق بالجدار. تود لو تتسحب دون أن تسمع المزيد، غير أن قدميها تتسمران في مكانهما وكأنهما قدتا من الأسمدة بحيث لم تعد تقوى على رفعهما، وتتصب كلمات شيمولي في أذنيها وكأنها النار الملتهبة.

"إنني أشرح لها مرة بعد مرة، لكنها تصر على أن تفعل ما تفعل. ترمي الطعام الذي ما يزال صالحًا، تدع الأطباق تنقط فوق طاولات المطبخ، تأمر أطفالها بآلا يفعلوا ما أسمح لهم به. سيطرت على المطبخ بكامله، تطبخ ما يعجبها، وما أن تدخل من الباب حتى تهاجمك رائحة السمن التي تعشش في كل مكان، حتى في ملابسنا. أحس بأن هذا البيت لم يعد بيتي بعد."

"اصبري يا مولي، إنها امرأة عجوز في نهاية الأمر!"

"أعرف، ولهذا جاهدت بكل ما لدي من قوة، أعرف أن وجودها هنا أمر مهم بالنسبة لك، غير أنني لم أعد أستطيع الاحتمال، لا أستطيع. أشعر في بعض الأيام بالرغبة في أخذ الأطفال ومغادرة البيت.." ثم ما يلبث صوت

شيمولي أن تخفي ويتحول إلى نحيب.

ينتعثر الظل على الحاطن المقابل وينضم إليه ظل آخر، وإلى جانبه جلة صوت مذيع الأرصاد الجوية المنبعث من التلفزيون والذي يعلن عن أسبوع شمس. تسمع السيدة دوتا صوت بكاء عال فزع. لابد أنها الطفلان، ولابد أنها المرة الأولى التي يريان فيها أمهما وهي تبكي.

"لا تقولي ذلك يا حبيبي،" يقول ساجار ذلك بصوت معذب وهو ينحني فوقها. تخفي الظلال جميعها على الحاطن ويختلط بعضها ببعض وتتجمع في ظل واحد معتم.

تحدق السيدة دوتا بذلك الظل المتضامن، ويتلاشى صوت ساجار وشيمولي في ظل الضجيج الذي يغمر رأسها في هممة جافة تراءى لها هممة غريبة وكأنها ضجيج طيور عطشى. بعد هنีهة تكتشف أنها وصلت إلى غرفتها، وترتمي فوق سريرها وسط الظلمة بأناء شديدة وكأن جسمها قد من زجاج هش. بل لربما كان جليداً، إذ تحس ببرودة شديدة. تجلس لفترة طويلة وقد أغفلت عينيها، بينما تدور الأفكار في رأسها وتتسارع وكأنها الزوجعة إلى أن تخفي في عاصفة رملية قائمة.

حين يأتي براديب في النهاية ليستعيها للعشاء تتجه السيدة دوتا إلى المطبخ حيث تحرق الفطائر التي تتنفس في دواير كاملة الاستداره وتكتسب لوناً ذهبياً محمضاً شأنها دائماً. لقد توصل ساجار وشيمولي إلى نوع غريب من الهدنة حيث تبسم له شيمولي ابنسامة خافتة بينما يمد هو يده إلى عنقها ليمسه برفق. لا تبدي السيدة دوتا حرجاً إزاء هذه الحركة وتتناول عشاءها، كما تجib على الأسئلة التي توجه إليها وتضحك للنكات التي تقال. وإذا كان وجهها جاماً وكأنها حقنت بدواء مهدئ فإن أحداً لا يلحظ ذلك وهي تنطف المائدة. تستأنف قائلة بأنها ترید أن تنهي رسالتها.

أما الآن فالسيدة دوتا تجلس في سريرها تقرأ ما كانت قد كتبته بعد الظيرة:

عزيزتي روما:

وإن كنت مشتاقة لك غير أنتي أعرف بأنه يسرك أن تعلمي أنتي سعيدة في أمريكا، هنالك الكثير مما يجب على المرء أن يعتاد عليه. غير أنتا، نحن العجائز، قد اعتدنا على التكيف مع الظروف. ألم يكن هذا ما فعلناه طوال حياتنا؟ أعد اليوم أحد الأطباق التي يفضلها ساجار هو "الأنو دوم"، وكم يسعدني أن أرى العائلة كلها تجتمع حول المائدة لتأكل الطعام الذي أعددته لهم. ما يزالون يخجلون مني لكنني آمل أن أصبح صديقاً في وقت قريب.

شيمولي امرأة ناجحة واثقة من نفسها - ولوك أن تربى وهي مرتدية ثيابها استعداداً للذهاب إلى العمل. لست أصدق بأنها نفس تلك العروس الجحولة التي أرسلتها إلى أمريكا منذ سنوات قليلة، أما ساجار فهو أولاً وقبل كل شيء فرحة عمري بعد أن تقدم بي العمر".

تمسح السيد دوتا بطرف ثوبها الساري برفق دمعة سقطت على الرسالة، وتتفاخ في البقعة الطربة إلى أن تجف تماماً بحيث لا يبقى القلم أي لطخة يمكن لها أن تشي بسرها. فعلى الرغم من أن روما لن تحدث أحداً بهذه الأمور قط إلا أنه لا يمكنها المخاطرة بذلك. يمكنها أن تسمع ما يقولون، أقاربها أو تلك في البيت الذين كانوا ينتظرون حدوث مثل ذلك. لا بد أنهم يقولون: "السيدة دوتا تلك، امرأة عنيدة متصلبة في عقليتها. كنا نعرف حق المعرفة أنها لن تسجم مع زوجة ابنها. بل الأسوأ من ذلك: هل تدرؤن ما حدث لبراميلا المسكينة؟ كيف عاملتها عائلتها؟ أجل حتى ابنها! هل تتصورون ذلك؟ هذا كله ما كان يدين لها به ساجار!"

وماذا تدين لنفسها، للسيدة دوتا؟ كله ينهار في ظلمة الليل، كل القناعات الراسخة التي آمنت بها تنهار أمام عينيها وكأنها نجوم تنفجر، ولا يبقى منها إلا صورة في داخل جفنيها لا تفارقها، صورة ذلك الظل المتزوج على الجدار - رجل، وزوجة، وأطفال يتجمعون سوية على جدار - تقد تبين لها كم هي وحيدة هنا في أرض جيل الصغار، وكم هي غير ضرورية.

لا تعرف كم مر من الوقت وهي تحت ظل النور الوهاج فوقها، وكم من الوقت مضى وهي تشد على قبضتها في حضنها... وحين فتحت قبضتها رأت علامات أظافرها مغروسة في لحم راحتها الطري، وكأنه خطوط هيروغليفية - هذه هي لغة بدنها، وهذه العلامات هي ما ي ملي عليها ما يجب أن تفعل.

تكتب السيدة دوتا:

"عزيزي روما،

لست أستطيع الإجابة على سؤالك فيما إن كنت سعيدة، إذ إنني لم أعد واثقة مما هي السعادة. كل ما أعرفه الآن هي أن السعادة ليست ما كنت أظنها، ليست في أن يكون هنالك من يحتاجك، كما أنها ليست في أن تكوني إلى جانب عائلتك. إنه شيء له علاقة بالحب، أجل فانا مازلت أؤمن بذلك، ولكن بطريقة مختلفة عما كنت أؤمن من قبل، بطريقة لست أملاك الكلمات التي تمكنني من شرحها. قد نستطيع أن نفكر بها وأن نتبينها معاً، امرأتان عجوزان تشربان الشاي في شقتك السفلية (إذ أرجو أن تؤجرها لي حين أعود)، يحيط بنا القيل والقال - لكنه قيل وقال خفيف كمطر الصيف، فنحن لن نسمح بأكثر من ذلك. وإذا كنت محظوظة - وأظن أنني في الواقع محظوظة على الرغم من كل ما واجهته - فإننا سنجد أن السعادة هي في عملية التذكر هذه في حد ذاتها".

حين توقفت السيدة دوتا لتعيد قراءة ما كتبت أدهشها أن تكتشف بأنها لم تعد تحتاج للبكاء، إذ لم يعد يهمها إن كانت الدموع ستترك بقعاً على الرسالة بعد.



بارتلي

بقلم: هرمان ملفييل

■ ت: خالد حداد ■

أنا رجل كهل إلى حد ما. وقد أوصلتني طبيعة أعمالي، خلال الثلاثين سنة الماضية، إلى أكثر من الاحتكاك المألف مع ما يمكن أن يبدو مجموعة ممتعة، وبشكل ما فريدة من الرجال، الذين لم يكتب عنهم شيء مطلقاً حتى الآن، بحسب معرفتي.. وأقصد بهم الناسخين أو الكتبة العموميين. وقد عرفت الكثير منهم، بشكل المهني أو خاص، وإذا أردت، يمكنني روایة حكايات مختلفة، قد يبتسم لها السادة المرحون، وقد يبكي منها الأشخاص العاطفيون. لكنني سأتخلى عن السير الحياتية لكل الكتبة، مقابل مقاطع من حياة بارتلي الذي كان كاتباً عمومياً، وأغرب من رأيهم، أو سمعت عنهم. وعلى الرغم من أنني أستطيع تدوين الحياة الكاملة للناسخين الآخرين، فإن شيئاً من هذا النوع لا يمكن القيام به حول بارتلي. إنني واثق من عدم وجود المواد اللازمة لسيرة حياتية كاملة مرضية لهذا الرجل. وهذه خسارة أدبية لا تُغوض. كان بارتلي أحد تلك الكائنات التي لا يمكن التحقق من شيء عنها إلا من المصادر الأساسية، وهي في حالته قليلة جداً. وما رأته عيناي الذاهلتان من بارتلي هو كل ما أعرفه عنه، إلا، في الحقيقة، تقريراً غامضاً واحداً، سيظهر في النهاية.

قبل تقديم الكاتب العمومي، كما بدا لي للمرة الأولى، من الملائم أن أقدم شيئاً من التعريف ببني myself، وبالمستخدمين لدى، وبعملي، وبمكتبي،

وِبِالْمُحِيطِ الْعَامِ، لَأَنْ وَصْفًا كَهُذَا لَا غَنِيٌّ عَنْهُ مِنْ أَجْلِ الْفَهْمِ الْوَافِيِّ
لِلشَّخْصِيَّةِ الرَّئِيْسِيَّةِ الَّتِيْ أَوْشَكَ أَنْ أَقْدِمَهَا. أَوْلًا: أَنَا رَجُلُ أُشْبَعٍ، مِنْذُ شَبَابِهِ
حَتَّىِ الْآَنِ، بِقَناعَةِ رَاسِخَةِ عَمِيقَةِ مَفَادِهِ أَنْ أَسْهَلُ طَرِيقَةً لِلْحَيَاةِ هِيَ الْأَفْضَلُ.
وَلِهَذَا، وَعَلَىِ الرَّغْمِ مِنْ أَنْتِي أَنْتَمِي إِلَىِ مَهْنَةِ مَعْرُوفَةِ بِنَشَاطِهَا وَعَصَبَيْهَا،
حَتَّىِ بِشَغْبِهَا أَحْيَاْنَا، فَإِنْتِي لَمْ أَعْانِ حَتَّىِ الْآَنِ شَيْئًا مَا قَدْ يَعْكِرْ سَلَامِي. إِنْتِي
أَحَدُ أُولَئِكَ الْمَحَامِينَ غَيْرِ الْطَّمَوِحِينَ الَّذِيْ لَمْ يَخَاطِبْ هَيْنَةَ مَحْلِفِينَ مَطْلَقًا، أَوْ
يَجِدُنِي بِأَيِّ حَالٍ نَصْفِيَّ اسْتِحْسَانٍ شَعْبِيًّا، لَكَنْتِي، فِي هَدوءِ الْاعْتِزَالِ
الْمَسْكِينِ، أَقُومُ بِعَمَلِ مَرِيحٍ بَيْنِ سَنَدَاتِ الرِّجَالِ الْأَثْرِيَّاءِ، وَصَكُوكِ رَهْنِهِمْ
وَتَمْلِيَّهُمْ. وَكُلُّ مَنْ يَعْرِفُنِي يَعْتَبِرُنِي رَجُلًا مُوْتَوْقًا فِيهِ إِلَىِ درَجَةِ فَانِّيَّةِ.
فَالْمَرْحُومُ جُونُ جَاكُوبُ أَسْتُورُ⁽¹⁾، وَهُوَ شَخْصٌ مِيَالٌ قَلِيلًا لِلْحَمَاسَةِ الشَّعْرِيَّةِ،
لَمْ يَتَرَدَّدْ فِي تَأكِيدِ مَيْزِتِيِّ الْكِبِيرَةِ الْأُولَى وَهِيَ الْحَصَافَةُ، وَالثَّانِيَّةُ وَهِيَ
النَّظَامُ. وَأَنَا لَا أَتَحْدُثُ عَنْ ذَلِكَ بَغْرُورٍ، لَكَنْتِي أَسْجَلُ الْحَقِيقَةَ فَقَطُّ، وَهِيَ أَنْتِي
لَمْ أَكُنْ عَاطِلًا عَنِ الْعَمَلِ فِي مَهْنَتِي بِفَضْلِ الْمَرْحُومِ جُونِ جَاكُوبِ أَسْتُورِ،
ذَلِكَ الْإِسْمُ الَّذِيْ أَعْتَرَفْ بِأَنْتِي أَحَبُّ تَرْدِيْدَهُ، لَأَنْ لَهُ وَقْعًا رَفِيعًا إِلَىِ درَجَةِ
الْكَمَالِ، يَرْنُ مِثْلَ السَّبِيْكَةِ الْذَّهَبِيَّةِ. وَسَأُضَيِّفُ بِحَرِيَّةِ، إِنْتِي لَمْ أَكُنْ غَافِلًا عَنْ
وَجْهَةِ نَظَرِ الْمَرْحُومِ جُونِ جَاكُوبِ أَسْتُورِ السَّلِيمَةِ.

فِي وَقْتٍ مَا قَبْلَ الْفَتَرَةِ الَّتِيْ بَدَأَ بِيَا هَذَا التَّارِيخِ الْفَصِيرِ كَانَ عَمَلِيْ قدْ
أَخْذَ يَنْمُو بِسُرْعَةٍ. وَكَانَ الْمَنْصِبُ الْقَيِّمُ الرَّائِعُ، الَّذِيْ أُلْغِيَ الْآَنِ فِي وِلَيَّةِ
نِيُويُورُكُ، لِأَسْتَاذِ فِي الْمَحْكَمَةِ الْعُلَيَا، قَدْ مُنْحَ لِي. وَلَمْ يَكُنْ مَنْصِبًا صَعْبًا
الْمَرْتَقِيِّ، بَلْ كَانَ مَرْبُحًا إِلَىِ درَجَةِ مَبْهَجَةٍ. وَأَنَا نَادِرًا مَا أَفْقَدَ السَّيِّدَرَةَ عَلَىِ
نَفْسِيِّ، وَالْأَكْثَرُ نَدْرَةً هُوَ أَنْ أَطْلَقَ الْعَنَانَ لِيَا فِي غَضَبِ مَتَهُورِ أَمَامِ الْأَخْطَاءِ
وَالْإِسَاءَتِ، وَلَكِنْ لَابْدَ أَنْ يُسْمَحَ لِي بِأَنْ أُثُورَ هَنَا، وَأَعْلَنَ أَنْتِي أَعْتَبَ الإِلَغَاءِ
الْمَفَاجِيَّ وَغَيْرِ الطَّبِيعِيِّ لِمَنْصِبِ أَسْتَاذِ فِي الْمَحْكَمَةِ الْعُلَيَا، بِالْقَانُونِ الْجَدِيدِ،
عَمَلًا مُبَسِّرًا لَأَنْتِي اعْتَدَتْ عَلَىِ مَوْرِدِ عِيشِيِّ مِنْ عَانِدَاتِهِ، وَلَوْ أَنْتِي لَمْ

(1) جون جاكوب أستور: مغامر ألماني استوطن مدينة نيويورك في أواخر القرن الثامن عشر وترجح في الأعمال التجارية حتى بلغ درجة فانقة من الثراء. (المترجم).

أحصل إلا على عائدات بضع سنوات قليلة. لكنني أذكر هذا بالمناسبة. كان مكتبي في الطابق العلوي، رقم.. شارع وول ستريت. ويطل من إحدى الجهات على الجدار الأبيض لداخل منور فسيح يخترق المبنى من أعلى إلى أسفله.

ويمكن أن تعتبر هذه الإطلالة إلى حد ما تافهة أكثر من كونها مختلفة، وينقصها ما يدعوه رسامو المناظر الطبيعية "حياة". ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فالإطلالة من الطرف الآخر لمكتبي كانت تبدىء، على الأقل، تبانياً، إن لم يكن أكثر من ذلك. ففي ذلك الاتجاه كانت نوافذني تشرف على إطلالة مكسوفة لجدار قرميدي شامخ، أسود لونه من القدم والظلال الدائمة، ذلك الجدار الذي لم يكن بحاجة إلى منظار لاكتشاف جماله الكامن، لكنه، ولمصلحة جميع المشاهدين المصايبين بقصر البصر، كان يرتفع حتى مسافة عشرة أقدام من زجاج نافذتي. ونتيجة الارتفاع الكبير للبنيات المحيطة، ولأن مكتبي في الطابق الثاني، كانت الفرجة بين هذا الجدار وبيني تشبه إلى حد كبير صهريجاً مربعاً ضخماً.

في الفترة السابقة تماماً لمجيء بارتليبي، كان لدى شخصان يعملان ناسخين في خدمتي، وفتي واعد يعمل ساعياً. الأول تيركي، والثاني نيرز، والثالث جنجر نات^(١). وقد تبدو هذه الأسماء لا تمثل لها عادة في دليل الأسماء. لكنها كانت في الحقيقة ألقاباً مُنحت بالتبادل بين موظفي الثلاثة وأعتبرت كافية للتعبير عن شخصياتهم أو ميزاتهم. فقد كان تيركي رجلاً إنكليزياً قصيراً بدنياً. بعمري تقريباً.. أي نحو الستين. وفي الصباح يمكن القول إن وجهه يتخذ لوناً متوهجاً رائعاً، لكنه بعد الساعة الثانية عشرة ظهراً.. موعد غدائه.. كان يزداد توهجاً مثل موقد مملوء بجمرات عيد الميلاد، ويستمر في التوهج.. ولكن ضمن نطاق تدريجي.. حتى الساعة السادسة مساء تقريباً، وبعد ذلك لا أعود أرى صاحب الوجه الذي بدا، بعد

^(١) تعنى هذه الأسماء:

جوزة الزنجبيل: Ginger Nut: حمائنة Nippers: ديك رومي Turkey:

اكتسابه ذروة توهجه مع الشمس، أنه غرب معها، كي يعود إلى الإشراق وبلغ الذروة ثم الأقول في اليوم الثاني، بنفس التناسق ونفس التألق الذي لا يعتريه النقصان. وثمة العديد من المصادفات المنفردة التي عرفتها في مجرى حياتي، ليس أقلها حقيقة أنه مع بداية إرسال تيركي لأقصى حدود إشعاعاته من وجهه الأحمر المتوجه، في ذلك الوقت تماماً، أيضاً، وفي تلك اللحظة الحاسمة، كانت تبدأ الفترة اليومية التي أعتبر بها قدراته على العمل قد استنفرت جدياً حتى بقية الأربع والعشرين ساعة. ولم يكن ذلك بسبب كسله أو نفوره من العمل، بل كان الأمر بعيداً تماماً عن ذلك. فالصعوبة تكمن في أنه عرضة لأن يصبح كثلاً متكاملة من الفعالية الزائدة. كان ثمة نوع غريب، متقد، مضطرب، متقلب، متھور من النشاط لديه. فقد يكون قليل الحذر في تغميس قلمه في الماء. وقد حدث كل بقع الحبر على وثاني بعد الساعة الثانية عشرة ظهراً. وفي الحقيقة، لم يكن مجرد مهملاً، ومدفوع بصورة حزينة لإحداث بقع الحبر في فترة ما بعد الظهر، لكنه في بعض الأيام كان يتجاوز ذلك، ويصبح صاخباً إلى حد ما. وكان وجهه في أيام كهذه يتوجه أيضاً بنبل متزايد، وكأن جمر الوقاد⁽¹⁾ قد تکدس فوق فحم الأنتراسیت. كان يحدث ضجة كریبة بكرسيه، ويسقط مرملة كتابته⁽²⁾، وخلال تصليح أقلامه، كان يحطمه بعصبية إلى شظايا، ويقذف بها إلى الأرض بانفعال مفاجئ، ويقف ثم ينحني فوق طاولته ويضع أوراقه في الصندوق بعيداً عن اللياقة، ويدعو كثيراً إلى الحزن عند ملاحظته من رجل مسن مثله. ومع ذلك، كان من عدة نواح ذا مكانة غالبة جداً لدى. وطيلة الوقت الذي يسبق الساعة الثانية عشرة ظهراً كان أسرع وأهدأ مخلوق أيضاً، وينجز قدرأ كبيراً من العمل بأسلوب لا تسهل مجاراته. ولهذه الأسباب أردت تجاوز حالات شذوذه، ولو أنني، في الحقيقة، وفي حالات نادرة، كنت أبدي اعتراضاً على تصرفاته. وكنت، من جهة أخرى، أفعل

⁽¹⁾ فحم الوقاد: نوع من الفحم الحجري الذي يتوجه ويتدفق بسرعة.

⁽²⁾ المرملة: وعاء يذر الرمل الناعم فوق الحبر الرطب لتجفيفه. (المترجم).

ذلك بلطف بالغ، لأنه، رغم كونه أكثر الرجال مدنية، بل أرقهم وأكثرهم مداعاة للاحترام في الصباح، فإنه بعد الظهر يصبح معرضًا، في حال إثارته، لأن يتهور قليلاً في حديثه.. أو بالأحرى يتحدث بوقاحة. والآن، ولأنني أقدر خدماته الصباحية، وقررت ألا أفقدها.. مع أنني في الوقت نفسه أصبحت غير مرتاح لأساليبه الملتهبة بعد الساعة الثانية عشرة.. ولأنني رجل مسلم لا أريد أن أثير بتعابي ردوداً غير لائقة منه، فقد عاهدت نفسي، في ظهر أحد أيام السبت، (لأنه يصبح في أسوأ حالاته أيام السبت) أن الملح له بلطف بالغ، أنه ربما وقد كبر في السن، من الأفضل له تقليل أعماله، وأنه، باختصار، ليس مضطراً للمجيء إلى مكتبي بعد الساعة الثانية عشرة، وإنما الأفضل، بعد انتهاء الغداء، أن ينصرف إلى بيته، ويرتاح حتى موعد الشاي. لكنه أبي وأصر على إخلاصه لعمله في فترة بعد الظهر، وأصبحت ملامحه متوجحة بشكل لا يطاق، كما أكد لي بصورة خطابية.. وهو يومئ بمسطرة طويلة في الطرف الثاني من الغرفة.. أن خدماته إذا كانت مفيدة في الصباح، فكم ستكون ضرورية، إذ، بعد الظهر؟ وقال تيركي:

بكل خضوع يا سيدى، إننى اعتبر نفسي يدك اليمنى. ففي الصباح لست سوى قائد عسكري أنشر قواتى، لكننى بعد الظهر أضع نفسي على رأسها، متهدياً الأعداء بكل شهامة، هكذا..

وقام بطعنة عنيفة بالمسطرة. فلمحت له:

-لكن بقع الحبر، يا تيركي..

-صحيح، ولكن، وبكل خضوع يا سيدى، انظر إلى شعرى هذا! إننى أشيخ. لا شك يا سيدى في أن بقعة أو اثنين في أصل حار لن تكون موضوع جدل أمام الشعر الرمادى. فالشيخوخة موضع احترام، ولو لطخت الصفحة كلها. وبكل خضوع، يا سيدى، إننا "كلينا" نتقدم في السن.

كانت هذه المنشدة لزميلي في المشاعر عسيرة على المقاومة، واكتشفت، في كل الأحوال، أن لن يغادر. لذلك قررت إيقاعه، لكنني

اعترفت مع ذلك ألا تكون له علاقة، خلال فترة بعد الظهر، إلا مع أوراقي الأقل أهمية.

أما نيرز، الثاني في القائمة، فهو شاب شاحب ذو شعر نام على جنبي وجهه، وبصورة عامة، ذو مظهر فرثاني إلى حد ما، في الخامسة والعشرين من عمره تقريباً. وكنت أعتبره دائماً ضحية قوتين شريرتين.. الطموح وعسر الهضم. فالطموح يتجلّى بوضوح في شكل معين من نفاذ الصبر أمام مهام مجرد ناسخ، وفي سرقة لا يمكن تبريرها لأشياء مهنية محضة، مثل الصياغة الأصلية لوثائق قانونية. أما عسر الهضم فهو يبدو واضحاً في شكل عصبي عرضي من النزق والتكمير الناجم عن حدة الطبع، بصورة تدفع الأسنان إلى الصريح المسموع بوضوح عند ارتكاب الأخطاء خلال النسخ، وفي صب اللعنات همساً أكثر منه قولاً، في ذروة الاستغراق في العمل، وبخاصة لإبداء السخط المستمر من ارتفاع الطاولة التي يعمل عليها. ورغم أن لدى نيرز ميلاً بارعاً للأعمال اليدوية، فإنه لم يقم مطلقاً بجعل هذه الطاولة ملائمة له. وكان يضع بعض الرفائق تحتها، وكتلاً مختلفة، وقطعاً من الورق المقوى، وأخيراً تجاوز ذلك بمحاولة إجراء تعديل اختياره بعناية، باستخدام ورق النشاف المطوي. ولكن ما من هذه الاختيارات كان وافياً بالغرض. فإذا عدل غطاء الطاولة، لإراحة ظهره، إلى زاوية حادة باتجاه ذقنه، وكتب عليه مثل شخص يستخدم السقف المنحدر لبيت هولندي مكتباً له، فإنه يعلن عندئذ أنه يعيق الدورة الدموية في ذراعيه. أما إذا خفض الطاولة إلى مستوى حزامه، وانحنى فوقها عند الكتابة، فإنه يشعر بألم شديد في ظهره. وباختصار، كان صلب الحقيقة أن نيرز لم يعرف ما يريد، أو أنه إذا أراد شيئاً، فهو التخلص من طاولة الكتابة كلّياً. ومن مظاهر طموحة السقيم كان توقه للتلقى زيارات من أشخاص ذوي مظهر غامض ويرتدون معاطف رثة، ويدعوهم بربائمه. وفي الحقيقة، أصبحت مدركاً أنه لم يكن يعتبر أحياناً سياسياً محلياً فحسب، بل كان يقوم من حين لآخر ببعض الأعمال في المحاكم، كما لم يكن بعيداً عن

عَبَات السجن. من جهة ثانية، كان لدى سبب وجيه للاعتقاد بأن شخصاً معيناً أخذ يتردد عليه في مكتبي (كان يصرّ بوقار على اعتباره زبوناً له) لم يكن أكثر من مدین يلح في طلب نقوذه، وأن سند التملיק المزعوم ليس سوى بيان بالدين. لكنه، مع كل عيوبه، والإزعاج الذي كان يسببه لي، كان مثل زميله تيركي، رجلاً مفيداً جداً لعملي، فهو يكتب برشاقة وأناقة، وعندما يختار لا ينقصه التصرف النبيل. بالإضافة إلى هذا، كانت ملابسه راقية، مما يعكس نوعاً من الثقة على مكتبي، بينما كان الأمر لدى تيركي مصدر إزعاج لي كي لا يسبب العار لي. فثيابه تبدو كأنها مبقة بالزيت، وتتبعد عنها رائحة المطاعم الرخيصة. وكان يرتدي سروالاً فضفاضاً واسعاً في الصيف. وكانت معاطفه مروعة، وقبعته لا يمكن لمسها. ولكن إذا كانت القبعة لا تهمني، لأن لطفه الطبيعي واحترامه، باعتباره رجلاً إنكليزياً تابعاً، يدفعانه إلى التخلص منها لحظة دخوله الغرفة، فإن معطفه أمر آخر. وقد حاولت مناقشته بشأن معاطفه، ولكن بدون جدوى. فالحقيقة، كما أفترض، أن رجلاً ذا دخل صغير كهذا لن يتمكن من اقتناه وجه بهي ومعطف بهي في الوقت نفسه. وكما لاحظ نيريز ذات مرة، إن نقود تيركي تذهب بصورة رئيسية على الحبر الأحمر. وفي أحد أيام الشتاء أهدى تيركي معطفاً محترماً من معاطفي.. معطفاً رمادياً مبطناً، يبعث على الحرارة والارتياح، ويُزرَّ بكماله من الركبة حتى العنق. وظننت أن تيركي سيقدر هذا المعروف، ويضع حداً لتپوره وصخبه وجموحه في فترة بعد الظهر. ولكن كلا، وأعتقد بقيناً أن ارتداء هذا المعطف التمرين الذي يشبه الدثار كان له تأثير خبيث عليه، استناداً إلى المبدأ القائل إن الكثير من الشوفان ضار بالجياد. وفي الحقيقة، وفق تسلسل الأحداث تماماً، فالحسان الحرون كما يقال يشعر بشوفانه، وكذلك شعر تيركي بمعطفه، فقد جعله متغطساً. كان رجلاً آذاه الرخاء.

ومع الأخذ بعين الاعتبار عادات تيركي بإطلاق العنان لأهوانه، كان لي حدسي الخاص حول نيريز أيضاً، لأنني كنت مفتوعاً تماماً بأنه، رغم

أخطائه الأخرى، شاب معتدل على الأقل. ولكن بدا في الحقيقة أن الطبيعة نفسها كانت خماراً، وعند ولادته شحنته كلباً بمزاج نزق مثل البراندي، إلى درجة أن الجرعات التالية جماعها باتت غير لازمة. وعندما أفكَرَ كيف كان نibirz، في هدوء مكتبي، ينهض بصبر نافذ أحياناً عن مقعده، وينحنى فوق طاولته، ويفرد ذراعيه على اتساعهما، ويمسك طاولة المكتب بكمالها، ويحركها، ويهزها، بحركة ذات صرير مروع على الأرض، وكان الطاولة وكيل متطوع لحمق، يتعمد معارضته ومساكساته، كنت أدرك بوضوح أن البراندي الممزوج بالماء غير ضروري لنبيرز على الإطلاق.

كان من حسن حظي أن نزق نibirz وتواتره العصبي الناجم عنه، استناداً إلى مسببه الخاص.. سوء الهضم.. كانوا يظهرون بشكل رئيسي في الصباح، بينما يكون في فترة بعد الظهر لطيفاً نسبياً. لذلك، وبما أن نوبات تيركي تستطور حوالي الساعة الثانية عشرة، فإنني لم أكن مضطراً لتحمل شذوذهما في وقت واحد. فنوبات كل منهما تحل محل نوبات الآخر، مثل الحرس. وحين يكون نibirz "دائرياً" يكون تيركي "متوفقاً"، والعكس بالعكس. وكان هذا تدبيراً طبيعياً مناسباً، تحت هذه الظروف.

أما جنجر نات، الثالث في القائمة، فهو فتى في الثانية عشرة تقريباً. وكان أبوه سائق عربة، يطمح إلى رؤية ابنه جالساً على مقعد القضاء بدلاً من مقعد العربة قبل موته. وهذا أرسله إلى مكتبي، طالباً يدرس القانون، وساعياً، ومنظفاً وكناساً، بأجر قدره دولار واحد في الأسبوع. وكانت له طاولة مكتب صغيرة لاستخدامه، لكنه لم يستخدمها كثيراً. وعند معاينة درجها يتبدى للناظر مجموعة كبيرة من قشور مختلف أنواع الجوز. وفي الحقيقة، كانت علوم القانون الرفيعة كلها، بالنسبة لهذا البافع الحاد الذكاء، تحتويها قشرة جوز. ومن بين مهام جنجر نات، لم تكن مهمة تموين تيركي ونبيرز بالكعك والتفاح أقلها شأنها، بالإضافة إلى أنه كان يؤديها بمنتهى الخفة. ومن المعروف أن نسخ الأوراق القانونية عمل ممل وجاف. وكان يسرّ كاتبِي أن يرطباً فيما دائماً ببعض التفاح، الذي يمكن شراؤه من

الأكشاك المتعددة قرب إدارة الجمارك أو مكتب البريد. وهكذا كانا يرسلان جنجر نات مراراً لشراء ذاك الكعكة الخاصة.. الصغيرة المسطحة، المستديرة، كثيرة التوابيل.. والتي أطلقوا اسمها عليه. وفي الأيام الباردة صباحاً، عندما يكون العمل مملاً، كان تيركي يلتهم كميات من هذا الكعك، وكأنها قطع من البسكويت الرقيق.. كانوا يبيعونها بمعدل ست إلى ثمانين كعكات مقابل بنس واحد.. وكان صرير قلمه يمتزج مع صوت مضغ الرقائق في فمه. ومن أخطاء تيركي المتفقة أنه قام ذات مرة بترطيب كعكة الزنجبيل بين شفتيه وضربها على أحد صوک الرهن بدلاً من الختم. وأصبحت على قيد شعرة من فصله آنذاك، لكنه هدأني بانحناءة شرقية، وهو يقول:

بكل خضوع يا سيدى، كان كرماً مني أن أزوتك بالقرطاسية على حسابي.

في هذا الوقت كان عملي الأصلى.. موثق عقود وباحثاً عن القضايا ومحراً للوثائق العويسية المختلفة.. يتزايد بشدة بعد استلامي لمكتب رب العمل، وأصبح هنالك عمل كبير لكتاب العموميين. ولم يعد كافياً حتى الموظفين الموجودين لدى حالياً، وكانت بحاجة إلى مساعدة إضافية.

ورداً على إعلانى، وقف ذات صباح شاب بلا حراك على عتبة مكتبي، فالباب كان مفتوحاً لأن الوقت صيف. وبمكنتنى تصوير شخصيته الآن، فقد كان باهت الأناقة، مهذباً وبائساً إلى درجة يرثى لها! وكان ذاك هو بارتلباي. وبعد بعض كلمات تتعلق بمؤهلاته وافقت على استخدامه وأنا أشعر بالسعادة لحصولي ضمن فرقة الناسخين لدى على رجل ذي مظهر رزين بصورة فريدة، معتقداً أنه قد يقوم بدور نافع في مواجهة مزاجي تيركي المنقلب ونبيّر زنق.

كان على أن أذكر سابقاً أن أبواباً زجاجية كانت تقسم مكتبي إلى قسمين، أحدهما يشغله الكتابة الذين يعملون عندي، والآخر أشغاله أنا. وبحسب مزاجي كنت أفتح هذه الأبواب أو أغلقها. واعتزمت أن أخصص

بارتليبي بزاوية عند تلك الأبواب، ولكن من ناحيتي، بحيث يسهل على مناداة هذا الرجل الهادئ، عندما يتطلب الأمر القيام بشيء تافه ما. ووضعت طاولته بجانب نافذة جانبية في تلك الزاوية من الغرفة، وكانت تلك النافذة تطل على ساحات خلفية وقطع قرميد وسخة، لكنها بعد البناء الذي تلا ذلك لم تعد تطل على شيء أبداً الآن، ولو أنها تدخل بعض الإنارة. وعلى بعد ثلاثة أقدام من زجاجها كان ثمة جدار، بحيث يهبط الضوء من مسافة عالية جداً بين بنائين شاهقين، كأنه يصل من فتحة ضيقة جداً في إحدى القباب. وزيادة في التدابير أحضرت ستارة خضراء عالية قابلة للطي، يمكن أن تقفل بارتليبي كلية عن أنظاري، لكنها لا تبعد عن صوتي. وهكذا، وبصورة ما، كانت العزلة والرفقة متهددين.

في البداية أجز بارتليبي قرراً هائلاً من الكتابة، وكأنه في توق طويل إلى شيء ينسخه، وبدأ كأنه يتّخذه بنفسه بوثائقه. ولم يكن هنالك توقف للهضم. كان يمضي الليل والنهار وهو ينسخ على ضوء الشمس موضوع الشمعة. وكان لابد أن أبتهج بانكبابه هذا لو أنه يكبح بمرح. لكنه كان يكتب بصمت ووهن، وبشكل آلي.

لا شك أنه جزء أساسي من عمل الكاتب العمومي أن يتأكد من صحة نسخه، كلمة كلمة. وعندما يوجد كتابان أو أكثر في أحد المكاتب يقوم أحدهما بمساعدة الآخر في هذا التدقيق، بحيث يقرأ الأول من النسخة بينما يمسك الثاني بالأصل. وهذه مهمة مملة مضجرة تسبب الإرهاق. ويمكّنني التصور بأن أصحاب الأمزجة الدموية لا يمكن أن يتحملوها على الإطلاق. فأنا لا أستطيع التصديق بأن بايرون، الشاعر المتقد نشاطاً، يمكن أن يجلس راضياً مع بارتليبي ليدقق وثيقة قانونية من نحو خمسين صفحة، كتب بخط متراص مرتعش.

ومن وقت لآخر، وفي رحمة العمل، كان من عادتي المساعدة في مقارنة بعض الوثائق القصيرة بنفسى مستدعاً تيركي أو نيرز لهذه الغاية. وكان أحد دوافعى لوضع بارتليبي قربي خلف الستارة أن أستفيد من خدماته

في مناسبات صغيرة كهذه. وفي اليوم الثالث كما أظن من عمله معى، وقبل أن يتطلب الأمر تدقيق كتابته، وكنت على عجلة من أمرى لإتمام قضية صغيرة بين يدي، حدث أن ناديت بارتباطي. وفي عجلة وتوقيع الطبيعى لاستجابته الفورية، جلست ورأسي منكب على الأصل فوق مكتبي، ويدى اليمنى إلى جانبي، تمسك النسخة ببعض التوتر، وما إن يظهر بارتباطي من ركنه المنعزل حتى يختطفها ويعود إلى عمله بدون أدنى تأخير.

بهذه الحال تماماً كنت جالساً حين نادينه، وأنا أشرح بسرعة ما أريده أن يفعل.. وهو تدقيق ورقة صغيرة. وتصوروا دهشتي، لا بل رعبى، عندما أجاب بارتباطي، دون أن يتحرك من عزلته، وبصوت لطيف حازم

غريب:

-إنى أفضل ألا أفعل ذلك.

بقيت برهاة جالساً في صمت مطبق، أستجمع قواعي المذهولة. وخطر لي فوراً أن أذننى قد خانتانى، أو أن بارتباطي لم يفهمنى تماماً. كررت ندائى بأعلى صوتي، لكن الجواب السابق أتاني بوضوح تام:

-إنى أفضل ألا أفعل ذلك.

كررت جوابه، وأنا أنهض بانفعال شديد، ثم أعبر الغرفة بخطى واسعة.

-لا تفضل، ماذا تعنى؟ هل جننت؟ أربينك أن تساعدنى لمقارنة هذه الصفحة.. هيا.. خذها.

وقدفتها نحوه. فقال لي:

-إنى أفضل ألا أفعل ذلك.

نظرت نحوه بثبات. وكان وجهه رابط الجأش خالياً من التعبير، وعيناه هادئتين ببلادة. ولم تكن تبدو عليه أية سمة من الاهتمام. ولو بدأ لمسة من القلق أو الغضب أو نفاد الصبر أو الواقحة في سلوكه، أو بمعنى آخر، لو أظهر أي انفعال بشري، لكنت طردته من مكتبي بعنف. ولكن في الحقيقة

كان على أن أفكر سريعاً بطرد ذلك المثال الجصي الشاحب لشيشرون⁽¹⁾ خارجاً. ووقفت أحدق به لحظة، بينما تابع كتابته، ثم عدت إلى مكتبي وفكرت بغرابة هذا الأمر. ما هو أفضل تصرف للمرء؟ لكن عملي حتى على الإسراع، وقررت نسيان القضية حالياً، وحفظها إلى وقت فراغي في المستقبل. وهكذا ناديت نيرز من الغرفة الأخرى، وتم تدقيق الورقة بسرعة.

بعد ذلك أيام قليلة أنهى بارتلباي أربع وثائق طويلة، وهي نسخ لشهادة أدلى بها أمامي قبل أسبوع في محكمة العدل العليا، وأصبح ضرورياً تدقيقها. كانت دعوى هامة والدقة الفائقة أمر أساسى. وبعد أن رتب كل شيء ناديت تيركي ونيرز وجنجر نات من الغرفة الثانية، كي أضع النسخ الأربع في أيدي كتبتي الأربع، بينما أقرأ أنا من الأصل. وهكذا اتخذ تيركي ونيرز وجنجر نات مقاعدهم في صف واحد، كل يمسك بوثيقته في يده، بينما ناديت بارتلباي كي ينضم إلى هذه المجموعة الممتدة.
بارتلباي! بسرعة، إنني أنتظر.

وسمعت صريراً بطيئاً لأرجل كرسيه على الأرض العارية، وسرعان ما ظهر وهو يقف عند مدخل صومعه. وقال بلطف:

-ما هو المطلوب؟

قلت بسرعة:

-النسخ، النسخ، سندقها. خذ.

ومددت له النسخة الرابعة. فقال: وهو يختفي بلطف خلف الستارة:
-إنني أفضل لا أفعل ذلك.

شعرت لبعض دقائق أنني تحولت إلى عمود من الملح، وأنا على رأس كتبتي الجالسين. وعندما هدأت تقدمت نحو الستارة، وطلبت تقسيراً لهذا

⁽¹⁾شيشرون: خطيب روماني فصيح. ولا يخفى تشبيه بارتلباي الساخر به (المترجم).

التصرف الشاذ.

-لماذا ترفض؟

-إبني أفضل ألا أفعل ذلك.

لو كان شخصاً آخر لانطلقت بدون تحفظ في انفعال مروع، مستكفاً عن أي كلمات أخرى، ولدفعته بصورة مذلة من أمامي. لكن شيئاً ما في بارتباطي لم يهدئني فحسب، بل مني بصورة غريبة وأربكتني. وبدأت أناقشه:

-هذه نسختك التي ستقوم بتدقيقها. وهو توفير في عملك، لأن تدقيقاً واحداً سيؤدي الغرض لأوراقك الأربع. وهذا عرف شائع، فكل ناسخ ملزم بالمساعدة في تدقيق نسخته. أليس كذلك؟ ألم تتكلم؟ أجب!

وأجاب بنغمة مثل صوت الفلوت:

-إبني أفضل ألا أفعل ذلك.

بدا لي، وأنا أخاطبه، أنه فكر بعناية بما تفوحت به، وتفهم معناه، ولم يستطع إنكار النتيجة المفروضة، لكنه في الوقت نفسه افتتح باعتبارات أهم فأجاب كما فعل.

-إذاً فقد قررت ألا تستجيب لطلبي، هذا الطلب الذي جرى على أساس العرف الشائع والإدراك العام؟ وجعلني أفهم باختصار أن حكمي على ذلك الجانب كان سليماً. نعم إن قراره لا يمكن الرجوع عنه.

لم تكن حالة نادرة، حين يتعرض إنسان للصياح أو العبوس بصورة غير منطقية ولا سابقة لها، أن يشك في أبسط إيمان لديه. فهو يعتقد، إذا جاز التعبير، على نحو غامض أن العدالة والمنطق قد انحازا إلى الجانب الآخر. لذلك، إذا كان ثمة أشخاص لا علاقة لهم بالأمر موجودين، فإنه يلتفت إليهم لتعزيز فكرته المترددة. وهكذا قلت:

-تيرنكي، ما رأيك بهذا؟ ألمت على صواب؟

أجاب نيركي بلهجته الأكثر رقة:
 بكل خضوع يا سيدى، أعتقد أنك على صواب.

قلت:

-نيرز، ما رأيك أنت بذلك؟
-أعتقد أن عليّ أن أركله خارج المكتب.

سيفهم القارئ ذو الملاحظة الحسنة هنا أن الوقت في الصباح. فجواب نيركي قد صيغ بعبارات مهذبة هادئة، أما نيرز فقد أجاب بعبارات حادة المزاج. أو إذا كررنا جملة سابقة، كان المزاج السيء لدى نيرز "دائرأً" أما لدى نيركي فكان "متوفقاً". وقلت، راغباً في استخدام أصغر صوت لمصلحتي:

-جنجر نات، وما رأيك أنت بذلك؟

أجاب جنجر نات مكتشاً:

-أعتقد يا سيدى أنه معنوه قليلاً.

قلت، وأنا أستدير باتجاه الستارة:

-أنت تسمع ما يقولون، هيا تعال وقم بواجبك.

لكنه لم ينكر بإجابة. ورحت أفكر لحظة بحيرة مؤلمة، لكن العمل استعجلاني، وقررت تأجيل التفكير بهذا المأزق إلى وقت فراغي مستقبلاً. وبقليل من الإضطراب قررنا تدقيق الأوراق بدون بارتليبي، ومع ذلك كان نيركي عند كل صفحة أو اثنتين يعلق بلطف أن هذه الأحداث خارجة عن المألوف، بينما راح نيرز، وهو ينتفض في كرسيه بعصبية، يصر بأسنانه، ويهمس باللعنة على ذلك الأخرق العنيد الجالس خلف الستارة. وأنه (نيرز) تلك أول وآخر مرة يقوم فيها بعمل شخص آخر مجاناً. وخلال ذلك كان بارتليبي جالساً في صومعته، غافلاً عن كل شيء، إلا عمله الخاص هناك.

مررت بضعة أيام، وكان الكاتب قد انشغل بعمل طويل آخر. ودعاني سلوكة الغريب الأخير إلى مراقبة تصرفه بصورة دقيقة. ولاحظت أنه لا يذهب إلى العشاء أو إلى مكان مطلقاً. وحتى ذلك الوقت لم أعرف، بحسب معلوماتي، أنه يخرج من مكتبي. كان متسلماً دائماً في زاويته، ومع ذلك لاحظت أن جنجر نات، في الساعة الحادية عشر صباحاً تقريباً، يقترب من فتحة ستارة بارتباطي، وكأنه يشير بإيماءة غير مرئية لي حيث أجلس. ثم يغادر الصبي المكتب وببيده بعض البنسيات، ليظهر ثانية بقبضة من كعك الزنجبيل، يسلمها في الصومعة، ويستلم كعكتين مقابل عناه.

وفكرت، إذاً، فهو يعيش على كعك الزنجبيل، ولا يتناول عشاء بالمعنى الدقيق، ولابد أنه نباتي إذاً، ولكن لا، فهو لا يتناول الخضار، ولا يأكل إلا كعك الزنجبيل. واستغرقت في التفكير حول تأثير الجسم البشري من العيش كلياً على كعك الزنجبيل. وقد دُعي كعك الزنجبيل هكذا لأن الزنجبيل أحد مقوماته الأساسية التي تعطيه نكهته. والآن، ما هو الزنجبيل؟ إنه مادة حادة لاذعة. ولكن هل كان بارتباطي حاداً لاذعاً؟ كلا، مطلقاً، إذاً فالزنجبيل لم يكن له تأثير على بارتباطي. وربما كان يفضل ذلك.

لا شيء يثير غضب شخص جدي كالمقاومة السلبية. وإذا لم يكن من يتعرض لمثل هذه المقاومة ذا طبع قاس، وكان من يمارسها غير مؤذ في سلبيته، فإن الأول في أفضل مزاج له، سيحاول في مخيلته تأويل ما يستحيل حلّه بمحاكمته العقلية. ومع ذلك كنت غالباً أحترم بارتباطي وأساليبه، وأفكر بأن المسكين لم يقصد أي أذى ومن الجلي أنه لم يتعمد الإهانة، ومظهره يثبت تماماً أن غرابة أطواره غير إرادية. وهو مفيد لي، ويمكنني التعامل معه، وإذا طردته فثمة احتمال أنه سيصادف رب عمل أقل تساهلاً، وبالتالي سيتعرض لمعاملة فظة، وربما يموت جوحاً بصورة بائسة. نعم، يمكنني هنا الحصول بثمن بخس على استحسان ذاتي مبهج. لأن مصادقة بارتباطي، ومسايرة عناده الغريب لن يكلفاني الكثير، بينما أوفر لنفسي ما ينكشف في النهاية عن طبق شهي لضميري. لكن هذا المزاج لم يكن ثابتاً عندي، لأن

سلبية بارتباي تثير غضبي أحياناً. وشعرت أنني أتعرض لاستفزاز مواجهته في معارضه جديدة.. لانتزاع شرارة غضب منه تلائم غضبي. ولكن ذات أصيل سيطر على الدافع الشرير الكامن بداخلي، وتلا ذلك المشهد الصغير الآتي. قلت:

ـ بارتباي، عندما يتم نسخ هذه الأوراق، سأفارنها معك.
ـ إبني أفضل ألا أفعل ذلك.

ـ لماذا؟ بالتأكيد أنت لا تعني الاستمرار في ذلك المزاج العنيد.
ـ لم يجب. ودفعت مصراعي الباب القريب، والتقت إلى تيركي ونبيرز صارخاً:

ـ للمرة الثانية يقول بارتباي إنه لن يدقق أوراقه، ما رأيك بهذا يا تيركي؟

ـ كان الوقت أصلياً؛ تذكروا ذلك. وكان تيركي يجلس متوجهاً كمرجل نحاسي، والبخار ينبع من رأسه الأصلع، ويداه تترنحان بين أوراقه المبقعة. وز مجر تيركي:

ـ رأيي بذلك؟ أعتقد أنني سأنقض خلف ستارته وأعمي عينيه!
ـ ومع قوله هذا، نهض تيركي ورفع ذراعيه بوضعية ملائم محترف. كان مندفعاً لتنفيذ وعيده حين احتجزته متتبهاً لخطورة إثارة ولع تيركي بالقاتل بعد الغداء قلت:

ـ اجلس يا تيركي، واسمع ما سيقولهنبيرز. ما رأيك بالأمر يا نبيرز؟
ـ أليس طرد بارتباي الفوري مبرراً بالنسبة لي؟

ـ اغذني يا سيدى، فهذا تقرره أنت. أعتقد أن سلوكه غير طبيعي، وغير عادل حقاً، كما نلاحظ تيركي وأنا. لكن هذا يمكن أن يكون مجرد نزوة عابرة.

ـ وصرخت:

-آه، لقد غيرت رأيك بصورة غريبة إذاً، فأنت تتحدث عنه الآن بلطف بالغ.

وصاح تيركي:

-كلّه من البيرة، فاللطف ينجم عن البيرة. لقد تناولنا الغداء ونبيّر معاً اليوم. إنك تلاحظ مدى لطفي أنا يا سيدى. هل أذهب وأعمى عينيه؟

أجبت:

-أعتقد أنك تشير إلى بارتلياي. كلا ليس اليوم يا تيركي. أرج فبضنك أرجوك.

أغلقت الباب، وتقدمت نحو بارتلياي. وشعرت بحافز إضافي يدفعني إلى قدرٍ. لقد أصبحت هدفاً للتمرد ثانية. وذكرت أن بارتلياي لا يغادر المكتب مطلقاً. وقلت:

-بارتلياي، إن جنجر نات خارج المكتب. أريدك أن تذهب إلى مكتب البريد فقط. هل تسمح؟ (كان على مسيرة ثلاثة دقائق) وانظر إن كان ثمة شيء لي هناك.

-إنني أفضل ألا أفعل ذلك.

-لن تذهب؟

-إنني أفضل عدم الذهاب.

رجعت متربّحاً إلى طاولتي، واستغرقت في تفكير عميق. كان عنادي الأعمى قد ثار. لا يوجد شيء آخر يمكنني عمله أمام الرفض المذل لهذا المخلوق المفلس الحقير؟ هذا الكاتب المستخدم لدي؟ أي شيء معقول جداً في الأمر ليرفض العمل بكل تقى؟

وصحّت به:

ـ بارتلياي.

لم يجب، فكررت بصوت أعلى:

بارتليابي.

لم يجب، فرمجرت:

بارتليابي.

ومثل شبح حقيقي، وبانسجام مع التعويذات السحرية، ظهر عند مدخل صومعته مع الاستدعاء الثالث.

-اذهب إلى الغرفة الثانية وقل لنيرز أن يأتي إليّ.

قال بكل احترام، وببطء شديد:

-إنني أفضل لا أفعل ذلك.

ثم اختفى بطف. فقلت له بلهجة هادئة صارمة رابطة الجأش، ملحةً إلى النتيجة الحتمية المتمثلة بعقوبة رهيبة وشيكّة:

-حسن جداً يا بارتليابي.

في تلك اللحظة اعتزمت إلى حد ما شيئاً من هذا القبيل. ولكن، لأن الوقت كان يقترب من ساعة غدائى، فقد فكرت أنه من الأفضل أن أضع قبعتي وأنووجه إلى بيتي بقية النهار، وأنا أعاني في ذهني من الحيرة والأسى.

هل أعترف بذلك؟ فنتيجة هذا كله والتي أصبحت حقيقة ثابتة في مكتبي، أن كاتباً فتياً شاحباً، اسمه بارتليابي، لديه طاولة هناك، وينسخ لي بمعدل أربعة سنوات للصفحة (منة كلمة) لكنه معفى دائماً من تدقيق العمل الذي ينجزه، وأن القيام بذلك العمل ينتقل إلى تركي ونيرز، بصرف النظر عن امتداح تفوقهما العقلي. وبالإضافة إلى ذلك، وكما قال بارتليابي، إنه لا يمكن مطلقاً إرساله في أي مهمة، من أي نوع، مهما تكون تافهة، وأنه رغم استعطافه للقيام بأمر كهذا، فالمفهوم بصورة عامة أنه "يفضل لا يفعل ذلك" .. وبكلمات أخرى، أنه سيرفض بصرامة.

مع مرور الأيام سوّيت خلافي مع بارتليابي. فثباته، وعدم انغماسه في

الملذات، ومتابرته (إلا حين يختار الاستغراق في حلم يقظة طويل خلف ستارته) وسكونه، وعدم قابليته للتغيير سلوكه تحت جميع الظروف، كل ذلك منحه كسباً كبيراً. وأهم شيء أنه موجود دائماً، أولاً في الصباح، ثم خلال النهار باستمرار، وأخيراً في الليل. كانت لدى نفقة استثنائية بأمانته، فقد شعرت بأن أورافي الثمينة آمنة بين يديه. وكنت أحياناً لا أستطيع، بسبب مزاجي، تجنب التعرض لانفعال تشنجي مفاجئ معه. فقد كان أمراً صعباً للغاية أنأشغل تفكيري طيلة الوقت بذلك الصفات والامتيازات الغريبة المجهولة سابقاً، والتي تشكل الشروط المفهومة ضمنياً بشأن بارتليبي، والتي بقي على أساسها في مكتبي. وكانت من وقت لآخر، عند الرغبة في إنجاز عمل عاجل، أستدعي بارتليبي بدون قصد، وبلهجة سريعة مختصرة، ليضع إصبعه مثلاً على الرابطة الأولية لشريط أحمر أعتزم لف بعض الأوراق به. وبطبيعة الحال كان الجواب المعивود من وراء الستارة يأتي بكل تأكيد:

-إنني أفضّل ألا أفعل ذلك.

بعد هذا كيف يمكن لمخلوق بشري يحمل العيوب المألوفة في طبيعتنا، أن يمسك عن الصراخ بمرارة أمام حماقات كهذه. على أي حال، كان كل رفض إضافي أتلقاه من هذا النوع ينضي إلى تقليل إمكانية تكراري لهذا الإهمال.

لابد من القول هنا، إنه وفق العادة المألوفة بين غالبية العاملين بالقانون والذين يشغلون مكاتب في مباني القضاء المزدحمة بالسكان، كان ثمة عدة مفاتيح لباب مكتبي، أحدها لدى امرأة تسكن في قبو البناءة، وتقوم أسبوعياً بتنظيف مكتبي، ويومياً بتنفيس الغبار فيه. والثاني مع تيركي بقصد إراحتي. والثالث كنت أحمله أحياناً في جيبي. أما الرابع فلا أعلم مع من.

وهكذا في صبيحة يوم أحد توجّهت إلى كنيسة الثالوث الأقدس لأستمع إلى واعظ مشهور، وعندما وجدت نفسي مبكراً قليلاً، فكرت بالسير إلى مكتبي لتمضية برهة من الزمن، ولحسن الحظ كان مفتاحي معه. ولكن حين وضعته في الفقل لاحظت أن شيئاً في الداخل يقاومه. ومع دهشتي

الفانقة ناديت، وشعرت بالرعب حين أدى مفتاح من الداخل، وإذا دفع وجهه الهزيل أمامي، وهو يمسك بالباب موارباً، ظهر بارتباي مرتدياً قميصه، وفيما عداه كان في ثياب مبتذلة رثة، وقال بهدوء إنه آسف، لكنه مشغول كلياً آذاك، ويفضل عدم استقبالي. وبكلمة مختصرة أو اثنين، أضاف أنه من الأفضل أن أتمشى حول المبنى مرتين أو ثلث، وخلال ذلك ربما يكون قد أنهى أموره.

كان الظهور المفاجئ لبارتباي في مكتبي صباح الأحد بلا مبالغة المذهبة الشاحبة، ولكن بربطة جاشه الراسخة، قد أثر بي تأثيراً غريباً فانسحبت عاجزاً من باب مكتبي، وفعلت كما طلب مني، ولكن بوخذ ثائز متلاحق ضد الوقاحة الهدئة لهذا الكاتب الغامض. لم يكن هدوءه الغريب قد جردني من سلامي فحسب، بل أفقدني شجاعتي أيضاً. لأنني اعتبر من يسمح بهدوء لكاتبه الأجير أن يملأ أوامرها عليه، ويبعده عن مبناه، فقد الشجاعة تقريباً. كما كانت قلقاً حول ما كان يفعله بارتباي في مكتبي بقميصه الداخلي، وبحالة مختلفة مما ينبغي في صباح يوم الأحد. هل ثمة شيء غير طبيعي يجري؟ كلا، فذاك خارج الموضوع. ولم أكن بحاجة للتفكير لحظة بأن بارتباي شخص غير أخلاقي. ولكن ماذا كان يفعل هناك؟ هل كان ينسخ؟ كلا أيضاً. ومهما تكن غرابة أطوار بارتباي، فقد كان شخصاً محششاً جداً. وهو آخر شخص يمكن أن يجلس إلى مكتبه في حال تقارب من العري. كما أنه كان يوم أحد، وثمة أمر يمنع الافتراض بأن بارتباي قد ينتهك آداب ذلك اليوم بأي شيء دنيوي.

ومع ذلك لم يطمئن بالي، وأخيراً عدت إلى الباب ممتثلاً بالفضول القلق. وبدون إبطاء فتحت الباب ودخلت. لم تقع عيناي على بارتباي، وتلتفت حولي بقلق، واسترقت النظر خلف الستارة، وكان واضحاً أنه ذهب. وعند تفحصي الدقيق للمكان تيقنت أن بارتباي، ولفتره مجيبة، كان يتناول طعامه ويرتدى ثيابه وينام في مكتبي، وأنه يفعل ذلك دون صحن أو مرآة أو سرير. كانت الأريكة القديمة الواهنة في إحدى الزوايا تحمل أثراً خفيفاً

لشكل منحن. وتلمست تحت مكتبه فوجدت دثاراً، وتحت الحاجز علبة دهان أسود وفرشاة، وعلى كرسي حوضاً من التنك وصابوناً ومنشفة بالية، وفي صحيفه فتاتاً من جوز الزنجبيل وقطعة جبن. نعم، قلت في نفسي، من الواضح تماماً أن بارتباعي يقيم هنا، ويجعل المكتب سكاناً لشخص أعزب وحيد. وعلى الفور تسللت الفكره إلى ذهني، أي وحشه بائسة وعزله يتكشف عنهمها هذا المكان! كان فقره شديداً، لكن عزلته، كم هي رهيبة! فكروا في ذلك. في يوم أحد، وشارع وول ستريت مهجور كالأطلال، وكل ليلة من كل يوم يكون مجرد فراغ. وهذا المبنى أيضاً، الذي يعج خلال أيام الأسبوع بالحركة والحياة، فإنه يرجع الصدى ليلاً بخواص صرف، ويظل مهجوراً طيلة نهار الأحد. وهنا يجعل بارتباعي مقرأً لسكنه. إنه مراقب وحيد لمكان مهجور كان قد رأه مزدحماً كله بالسكان.. وهو الآن أشبه بالقائد العسكري ماريوس وهو يتتجول بين أطلال قرطاجة.

ولأول مرة في حياتي يسيطر علي إحساس طاغ من الكآبة. وكنت من قبل لم أختبر سوى الحزن الشديد. فرباط الإنسانية دفعني الآن بقوه نحو الكآبة.. الكآبة الأخوية! لأننا أنا وبارتباعي كنا ابنيَّ آدم. وذكرت الحرائر اللامعة والوجه المتألقه التي رأيتها في ذلك النهار، في زينة الاحتفال، تبحر كالبيجة في نهر برودواي الهائل، وقارنت ذلك بالناسخ الشاحب، وفكرت في نفسي، آه، إن السعادة تغري الخالي من الهموم، ولذلك نعتبر العالم سعيداً، لكن البؤس يختفي فنعتبر أن البؤس غير موجود. هذه الخيالاتحزينة.. التي هي بلا شك أوهام عقل مريض أحمق.. أدت إلى أفكار أخرى أكثر خصوصية عن غرابة أطوار بارتباعي. وراح شعور مسبق من الاكتشافات الغربية يحوم حولي. وبدا لي المظهر الشاحب للكاتب متمنداً بين غرباء غير مكترين، وهو في قميصه المرتعش المتموج.

ووجأة لفت نظري مكتب بارتباعي المغلق والمفتاح مولج بشكل ظاهر في قفله. وفكرت، إنني لا أريد إحداث أذى بسعبي لإرضاء فضولي، كما أن المكتب ومحتوياته لي، لذلك سأتجرأ وأنظر بداخله. كان كل شيء مرتبأ

نظرياً، والأوراق موضوعة بصورة مصقولة. كانت فتحات تصنف الأوراق عميقاً، وحين أخرجت ملفات الوثائق، تلمست داخل الفجوات، وسرعان ما شعرت بشيء ما هناك، فسحبته خارجاً. كان منديلاً مزركشاً قدماً، تقليلاً ومعقداً. فتحته، فوجدت أنه مصرف للتوفير.

ذكرت الآن كل الأمور الغامضة التي لاحظتها في الرجل، وأنه لم يتحدث مطلقاً إلا ليجيب؛ وأنه بين فترة وأخرى كان لديه الوقت الكافي ليخلو بنفسه، ومع ذلك لم أره يقرأ فقط.. حتى ولا صحيفة، وأنه كان يقف لفترة طويلة وهو ينظر خارجاً من نافذته الباهنة خلف ستارة، نحو الجدار القرميدي الجامد. كنت وانقاً من أنه لم يدخل أي مطعم، ودل وجهه الشاحب أنه لم يكن يشرب البيرة مطلقاً مثل تيركى أو حتى الشاي والقهوة مثل الآخرين، وأنه لم يذهب قط إلى أي مكان أعرفه، ولم يخرج ليتزه، إلا إذا كان الأمر كذلك الآن؛ وأنه رفض ذكر هويته، ومن أين أتى، وإذا كان له أقرباء في العالم، وأنه رغم كونه نحيلًا وشاحباً لم يشك مطلقاً من اعتلال صحي. وفوق كل شيء تذكرت مظهراً من العجرفة.. كيف أدعوه ذلك؟.. من العجرفة الشاحبة مثلاً، أو التحفظ المترزم إلى حد ما لديه، والذي روّعني حقاً تبني لغرابة أطواره، حين خشيت أن أطلب منه القيام بأي أمر من أجلي، ومع ذلك يمكن أن أستنتاج من سكونه الطويل المستمر أنه يقف وراء ستارته مستغرقاً في أحد تأملاته الجدارية.

بتأملني هذه الأمور، وربطها بالحقيقة المكتشفة مؤخراً، بأنه جعل مكتبي مقرأ دائماً لسكنه، دون أن أنسى مزاجه المروع؛ أقول بتأملني هذا كله، تسلل شعور بالخدر داخلي. كانت انفعالاتي الأولى مجرد كآبة وشفقة صادقة، ولكن مع تنامي عزلة بارتباي في مخيلتي، اندمجت الكآبة مع الخوف، والشفقة مع النفور. وبالتأكيد، وما يروع أيضاً، أنه في مرحلة معينة يمكن أن تشير فكرة البوس أو منظره انفعالاتنا، ولكن في حالات خاصة، تتجاوز تلك المرحلة، لا يمكن أن يتم ذلك. ويخطئ من يؤكد أن هذا ناجم عن الأنانية المتأصلة في القلب البشري. إنه، بالأحرى، نتيجة يأس معين في

إيجاد علاج لمرض عضوي مستفحل. ولدى الكائن الحساس غالباً ما تؤلم الشفة. وإذا تولد إدراك بأن هذه الشفة لن تؤدي إلى عون فعال، فإن الإحساس الفطري يطلب من الروح التخلص منها. وما رأيته ذلك الصباح أقنعني بأن الكاتب كان ضحية اضطراب متواصل غير قابل للعلاج. وأنا يمكن أن أقدم العون لجسده، لكن جسده لم يكن يؤمن به، بل روحه هي التي كانت تعاني، وهذه الروح لم تستطع الوصول إليها.

لم أنجز الغاية من ذهابي إلى كنيسة الثالوث الأقدس ذلك الصباح. وبصورة ما جعلتني الأشياء التي رأيتها عاجزاً آنذاك عن الذهاب إلى الكنيسة. وسررت باتجاه البيت، وأنا أفكر بما سأفعله مع بارتلباي. وأخيراً توصلت إلى هذا القرار. سأطرح بعض الأسئلة الهايئة عليه في الصباح التالي، تتعلق بتاريخه.. الخ، وإذا رفض الإجابة عليها بصراحة وبدون تحفظ (وأعتقد أنه سيفضل عدم الإجابة) فإنني سأمنحه عشرين دولاراً فوق ما أدين به له، وأخبره بأن خدماته لم تعد مرغوبة؛ ولكن إذا تمكنت، من مساعدته بأي طريقة أخرى، فيسعدني القيام بذلك، وبخاصة إذا رغب في العودة إلى موطنه، أينما كان، وساعد عن طيب خاطر في تحمل النفقات. وزيادة على ذلك، إذا اكتشف بعد وصوله إلى موطنه أنه في أي وقت بحاجة إلى مساعدة، فإن رسالة منه ستلتقي رداً بالتأكيد. وجاء في الصباح التال.. وقلت وأنا أناديه بلطف من وراء ستارته:

سپار تلبای.

لم يجب. فقلت بنبرة لطيفة أيضاً:

ـبارتلباي، تعال، لن أطلب منك شيئاً لا تفضل عمله.. أريد التحدث معك فقط.

عند ذلك انزلق بدون ضجة حتى أصبح في مرمي البصر.

-هل تسمح بأخباری پا بارتلیا، أین ولدت؟

-إنه، أفضل لا أفعل ذلك.

-هل يمكن أن تخبرني بأي شيء عنك؟

-إنني أفضل ألا أفعل ذلك.

-ولكن أي اعتراض معقول يمنعك من التحدث معي؟ إنني أشعر بالود نحوك.

لم ينظر إلى وأنا أتحدث، بل أبقى نظرته مثبتة على تمثال شيشرون النصفي الذي لدى والذي كان بجلوسي آنذاك ورائي مباشرة، ويعلو رأسى بنحو ست بوصات.

قلت، بعد انتظاري فترة لا بأس بها للإجابة:

-ما هو ردك يا بارتيلاي؟

ظللت ملامحه ثابتة، إلا من رجفة خفيفة على فمه الأبيض الرقيق. وقال أخيراً:

-أفضل حالياً عدم إعطاء جواب.

استدار عائداً إلى صومعته. وأعترف أنه كان ضعفاً مني، لكن تصرفه آنذاك أغاظني. ولم يكن ما بداخله مجرد ازدراء هادئ، لكن عناه بدا بغيضاً، رغم المعاملة الطيبة والتسامح اللذين لا يُنكran والذين تقابهما مني.

جلست ثانية أتأمل ما على فعله. كنت أشعر بالعار من سلوكه، وقررت طرده حين أدخل مكتبي، لكنني شعرت بشيء وهمي غريب يجيش في قلبي، ويعني من تنفيذه غايتي، ويتهمني بأنني سأكون نذلاً إذا تجرأت وتنوهت بكلمة مريرة واحدة ضد هذا المخلوق البائس. وأخيراً سحبت مقعدي بود خلف ستارته، ثم جلست وقلت:

-هيا يا بارتيلاي، لننس أمر ماضيك، لكنني أتوسل إليك لتجاوز قدر الإمكان مع العرف السائد في هذا المكتب. قل الآن إنك ستساعد في تدقيق الأوراق غداً أو بعد غد.. قل الآن إنك خلال يوم أو يومين ستتصبح معقولاً.. قل ذلك يا بارتيلاي.

وكان جوابه البارد الهزيل:

-إنني أفضل حالياً إلا أكون معقولاً.

في تلك اللحظة فتح الباب ذو المصراعين، ودخل نيرز. وبدا أنه يعاني من آثار ليلة سيئة جداً، ناجمة عن سوء هضم أعنف من المعتاد. وكان قد سمع كلمات بارتلبي الأخيرة تلك. وقال نيرز وهو يصر على أسنانه:

-إنك لا تفضل، هه؟

ثم قال يخاطبني:

-إنني سأجعله "يفضل"، لو كنت مكانك يا سيدي. سأجعله "يفضل"، وأعطيه أفضلية، هذا البغل العنيد! ما الذي يفضل إلا يفعله الآن يا سيدي، إذا سمحت؟

لم يحرك بارتلبي ساكناً. وقلت:

-سيد نيرز، أفضل لو أنك تتسحب حالياً.

كنت مؤخراً، وبشكل ما، قد بدأت بصورة لا إرادية باستخدام كلمة "أفضل" في كل المناسبات غير الملائمة تماماً. وارتجمت وأنا أفكر بأن احتكاكي بالكاتب قد أثر على ذهنياً فعلاً. وأي انحراف أكبر وأعمق يمكن إلا ينجم عن ذلك بعد؟ ولم يكن إدراكي لهذا دون فعالية في اعتزامي اختصار الإجراءات.

بينما كان نيرز يغادر، وقد بدا عابساً متوجهماً، دخل تيركي بلهفة وكىاسة وقال:

- بكل خضوع يا سيدي، كنت البارحة أفكر بخصوص بارتلبي هنا، وأعتقد لو أنه فقط يفضل تناول زجاجة من الجمعة الجيدة كل يوم، لأحدث تأثيراً كبيراً في إصلاحه، ومكنته من المساعدة في تدقيق أوراقه.

قلت وأنا ثائر قليلاً:

-لقد نطقت تلك الكلمة أنت أيضاً.

فسألني تيركي، وهو يحشر نفسه بأدب في الفراغ الضيق خلف المستارة، مما يجعلني أدفع الكاتب:

- بكل خضوع يا سيدى، أي كلمة.. أي كلمة يا سيدى؟

فقال بارتباي، وكأنه منزعج لإقلاله في عزلته:

- إينى أفضل أن أترك وحدى هنا.

فقلت:

- تلك هي الكلمة يا تيركي، تلك هي.

- آه، أفضل؟ آه، نعم.. كلمة غريبة، إينى لا أستخدمها. ولكن، يا سيدى، كما كنت أقول، لو أنه فقط يفضل..

فقطاعته:

- تيركي، انسحب من هنا لو سمحت.

- آه، بالتأكيد يا سيدى، إذا كنت تفضل ذلك.

وحالما فتح الباب ليخرج، لمحني نيرز من مكتبه، وسألني إن كنت أفضل نسخ وثيقة معينة على ورقة زرقاء أم بيضاء. ولم يلفظ كلمة "أفضل" بنية خبيثة مطلقاً. كان واضحاً أنها دارت بصورة لا إرادية على لسانه. وفكرت، لابد أن أتخلص من رجل معنوه، استطاع حتى الآن أن يغير الألسنة تقريباً، إن لم تكن العقول، لدى ولدى الكتبة الذين عندي. لكننى فكرت أنه من الحكمة ألا أبلغ قرار الفصل حالاً.

في اليوم التالي لاحظت أن بارتباي لم يفعل إلا الوقوف بنافذته متأنلاً الجدار الجامد. ولدى سؤاله عن سبب عدم كتابته، أجاب بأنه قرر التوقف عن الكتابة. وسألته:

- لماذا، وكيف الآن؟ وماذا بعد؟ ألم تكتب بعد؟

- لن أكتب بعد.

- وما هو السبب؟

فأجاب بدون اكتراث:

ألا ترى السبب بنفسك؟

نظرت بثبات نحوه، ولاحظت أن عينيه تبدوان زجاجيتين باهتتين. وخطر بيالي على الفور أن جهوده الفدّة في النسخ قرب نافذته المعتمة خلال الأسابيع القليلة الأولى من عمله معي ربما أضعفت رؤيته بصورة مؤقتة.

حرك هذا مشاعري، وواسطته ببعض الكلمات. ولمحت إلى أنه تصرف بحكمة طبعاً لامتناعه عن الكتابة فترة من الزمن، وألححت عليه كي يغتنم تلك الفرصة للقيام بتمارين مفيدة في الهواء الطلق. لكن لم يفعل هذا أبداً. وبعد ذلك ببضعة أيام، كان بقية الكتبة غائبين، وكنت على عجلة من أمري لإرسال بعض رسائل في البريد، وفكرت بأنني ما دمت لا أملك شيئاً آخر أفعله، فلابد أن يكون بارتلباي أقل عناداً من المعناد، ويحمل الرسائل إلى مكتب البريد. لكنه رفض بصرامة. فذهبت بنفسي منزعجاً.

مرت أيام أخرى، ولم أعرف إن كانت علينا بارتلباي قد تحسنت أم لا، وظنت من شكلهما أنها تحسنت، لكنني حين سألته لم يجبني. وأصر على عدم النسخ بأي ظرف كان. وأخيراً استجابت لإلحاحي، وأخبرني بأنه توقف نهائياً عن النسخ وسألته:

- عجباً! لنفترض أن عينيك ستشفيان تماماً.. ألن تنسخ حينذاك؟

فأجابني وهو ينسد جانبياً:

- لقد توقفت عن النسخ.

وظل كما كان دائماً، عنصراً ثابتاً في مكتبي. بل أصبح، لو أمكن، أكثر ثباتاً من قبل. وماذا على أن أفعل؟ إنه لن يقوم بأي عمل في مكتبي، فلماذا يبقى به؟ كانت الحقيقة المجردة إنه أصبح عيناً نقلاً على، ليس عديم الفائدة فحسب، بل مصدر إزعاج لا يمكن تحمله. ومع ذلك كنت مشفقاً عليه. وأنا لا أذكر الحقيقة كلها حين أقول إنه، ولمصلحة الخاصة، سبب لي

كثيراً من الارتباك. ولو أنه يذكر اسمأ واحداً لقريب أو صديق، لكتب على الفور وألحث في نقل الرجل البائس إلى معزول مناسب. لكنه بدا وحيداً.. وحيداً تماماً في هذا الكون.. قطعة حطام في وسط المحيط. وأخيراً ارتبطت الضرورة مع العمل، وطفت على أي اعتبارات أخرى. وبكل التهذيب الذي استطعته أخبرت بارتليبي بأنه خلال ستة أيام عليه مغادرة مكتبي بدون شروط. وأندرته كي يتذبذب إجراءاته خلال هذه الفترة لتأمين مقر إقامة آخر. وعرضت مساعدته في تلك المحاولة لو أنه فقط يقوم بالخطوة الأولى للانتقال. ثم أضفت:

-وحين تغادر أخيراً يا بارتليبي، سأتذكر من أنك لم تخرج دون تأمين كامل. وتذكر.. ستة أيام اعتباراً من هذه الساعة.

بعد انقضاء الفترة نظرت وراء ستاره.. ويا للعجب! كان بارتليبي جالساً هناك.

زررت سترتي، ووازنـت نفسـي، وتقـدمـت نحوـه ببطـء، ثـم لـمـسـتـ كـتفـه وـقـلتـ:

-لـقدـ آنـ الأـوانـ. يـجـبـ أنـ تـغـادـرـ هـذـاـ المـكـانـ. إـنـنـيـ آـسـفـ مـنـ أـجـلـكـ. خـذـ هـذـهـ النـقـودـ، وـلـكـ يـجـبـ أـنـ تـذـهـبـ.

فـأـجـابـنـيـ وـظـهـرـهـ لـاـ يـزالـ بـاتـجـاهـيـ:

-إـنـنـيـ أـفـضـلـ أـلـاـ أـفـعـلـ ذـلـكـ.

ـسـبـلـ يـجـبـ عـلـيـكـ.

ـوـظـلـ صـامـتاـ

كـانـتـ لـدـيـ نـقـةـ غـيرـ مـحـدـودـةـ فـيـ أـمـانـهـ هـذـاـ الرـجـلـ. وـكـانـ يـعـدـ لـيـ مـنـ وـقـتـ لـآـخـرـ بـعـضـ الـقـطـعـ الـنـقـدـيـةـ الـتـيـ سـقـطـتـ مـنـيـ عـلـىـ الـأـرـضـ، فـقـدـ كـنـتـ أـقـرـبـ إـلـيـ الإـهـمـالـ فـيـ مـثـلـ هـذـهـ الـأـمـورـ التـافـهـةـ. إـذـاـ، فـالـأـحـدـاثـ الـتـيـ تـلـتـ ذـلـكـ لـنـ تـعـتـبـرـ اـسـتـثـانـيـةـ. وـقـلـتـ لـهـ:

-إـنـنـيـ أـدـيـنـ لـكـ يـاـ بـارـتـلـيـبـيـ بـإـثـنيـ عـشـرـ دـوـلـارـاـ عـلـىـ الـحـسـابـ، هـذـهـ اـثـنـانـ

وثلاثون، والعشرون الباقية لك.. هلاً أخذتها؟

مدبت يدي نحوه بالأوراق النقدية، لكنه لم يتحرك.

-سأتركها هنا إذا.

وضعتها تحت نقل على الطاولة، وبعد أن تناولت قبعتي وعكاري، توجهت نحو الباب، واستدرت بهدوء وأضفت:

-بعد نقل حاجياتك من هذا المكتب يا بارتلي، ستفعل الباب طبعاً لأن الجميع ذهبوا الآن ما عداك.. ومن فضلك، ضع مفاتشك تحت ممسحة الأرجل، كي آخذه في الصباح. لن أراك ثانية، لذلك وداعاً. إذا كان بإمكانك لاحقاً في مكان إقامتك الجديد أن أقدم لك أي خدمة فلا تتردد في إخباري. وداعاً يا بارتلي، وأتمنى لك النجاح.

لكنه لم يجب بكلمة، ومثل العمود الأخير لمعبد متهم، ظل واقفاً بصمت وعزلة وسط الغرفة المهجورة.

بينما كنت أسير عائداً إلى منزلي، تغلب غروري على شفقي ولم أستطع إلا أن أباھي عالياً لبراعتي في التخلص من بارتلي. وأقول براعتي، لأنها هكذا يجب أن تظهر برأي أي شخص يفكر بنزاهة. وبدا أن روعة إجراءاتي تكمن في هدونها التام. فلم يكن ثمة استقواء مبتذل، ولا تبجح، ولا عجرفة غاضبة، ترافقتها خطوات سريعة ذهاباً وإياباً داخل المكتب، وإطلاق أوامر متعددة إلى بارتلي كي يحرم نفسه بشراكه البالية. لم يكن هناك شيء من هذا مطلقاً. وبدون أمر صاخب غادر بارتلي، مثلاً يمكن أن يفعل أي عبقرٍ مرؤوس. وافتراضت جازماً أنه غادر، وعلى هذا الافتراض بنيت كل ما على قوله. وكلما ازدادت تفكيراً بإجراءاتي كنت أزداد افتاناً بها. ومع ذلك حين استيقظت في الصباح التالي كانت تساؤلني الشكوك التي راحت تنمو بعيداً عن فورة الزهو. ولعل أحداً الساعات التي يمر بها الإنسان وأعقلها هي التي تلي استيقاظه في الصباح مباشرة. وبدت إجراءاتي حكمة كالسابق، ولكن نظرياً فقط. وكيف يمكن إثباتها عملياً، هنا

كانت المشكلة. كانت فكرة جميلة حقاً أن افترض مغادرة بارتلباي. ولكن رغم كل شيء كان ذلك الافتراض لدى أنا فحسب، وليس لدى بارتلباي. لم تكن النقطة الهامة ما إذا كانت افترض أنه سيتركني، بل إذا كان يفضل أن يفعل ذلك. لقد كان رجل تفضيل أكثر منه رجل افتراض.

بعد الإفطار نزلت إلى المدينة، وأنا أناقش الاحتمالات من كل جوانبها. كنت أفكر لحظة أن الأمر سينكشف عن فشل باس، وسأعثر على بارتلباي بلحمه وبديه في مكتبي كالمعتاد، وفي لحظة أخرى كان يبدو مؤكداً أنني سأرئ كرسيه فارغاً. وهذا ظلت الأفكار تتتابعني. وعند منعطف برودواي وشارع القنال، رأيت مجموعة هائجة من الناس يقفون ويتحدون بجدية. وسمعت صوتاً يقول وأنا أمر بجانبهم:

-إنني أرجح أنه لم يفعل ذلك.

فقلت:

-لن يذهب؟ أنا موافق! ضع نقودك.

كنت بصورة غريزية أضع يدي في جيبي لأخرج نقودي، حين تذكرت أن اليوم يوم انتخاب، والكلمات التي سمعتها انفاساً لا تحمل إشارة إلى بارتلباي، وإنما إلى نجاح أحد المرشحين أو فشله للفوز بمنصب رئيس البلدية. وبالإطار المركَّز لتفكيرِي تخيلت أن برودواي كلها تشاركني هياجي، وتناقش القضية نفسها معى. وتابعت طريقى، وأنا ممتن جداً لأن ضجيج الشارع غطى ذهولي اللحظي.

كما قررت، كنت مبكراً أكثر من المعتاد عند باب مكتبي. ووقفت أصغي برهة. كان كل شيء ساكناً. لابد أنه ذهب. وحاولت معالجة قبضة الباب. كان الباب مقلاً. نعم، لقد نجحت إجراءاتي إلى درجة رائعة، ومن المؤكد أنه اختفى. ومع ذلك امترز هذا بشيء من الكآبة، وكنت آسفاً تقريباً لنجاحي الباهر. وحين تلمست تحت ممسحة الباب بحثاً عن المفتاح الذي كان على بارتلباي أن يتركه هناك، اصطدمت ركبتي فجأة بإطار الباب،

مسببة صوت قرع، واستجابة له أتاني صوت من الداخل:
ليس بعد. إنني مشغول.
كان صوت بارتباطي.

وتصعدت. ووقفت لحظة مثل رجل قُتل وغليونه في فمه، ذات أصيل صاف قبل فترة في فرجينيا، بسبب برق صيفي. لقد قُتل عند نافذته المفتوحة الدافئة، وظل منحنيا نحو الخارج طيلة الأصيل الحال، حتى لمسه أحد الأشخاص فسقط. ودمدت أخيراً:
إنه لم يذهب.

لكنني أذعن تانية للسطوة العجيبة التي يفرضها الكاتب الغامض علىَّ، ومن تلك السطوة، مع كل غيظي، لم أستطع الفرار تماماً. هبطت الدرج ببطء، وخرجت إلى الشارع، وبينما أنا أسير حول المبني رحت أفكر بما علىَّ أن أفعله بعد ذلك، بهذا الأمر المحير. لأنني لا أستطيع طرد الرجل خارجاً بدفعه فعلياً، ولن يجدي إخراجه بشتمه. أما استدعاء الشرطة فلم يكن فكرة سارة. ومع ذلك، أن أتركه يستمتع بانتصاره علىَّ فهذا أيضاً ما لم أستطيع التفكير به. ما العمل إذا؟ أو، إن لم يكن ثمة شيء يمكن عمله، هل هناك أي شيء يمكنني افتراضه في هذا الشأن؟ نعم، فكما توقعت من قبل أنه قد غادر، كذلك يمكنني الافتراض الآن، مستعيناً توعي، أنه غادر فعلاً. وللقيام بتنفيذ منطقى لهذا الافتراض يمكن أن أدخل مكتبي بسرعة، وأنظاهر بعدم رؤية بارتباطي إطلاقاً، وأسير مباشرة أمامه وكأنه مجرد هواء. ويمكن لإجراء كهذا أن يتخذ مظهراً اقتحام المنزل، وكان احتمالاً صعباً أن يستطيع بارتباطي الصمود أمام تطبيق كهذا لمبدأ الافتراضات. ولكن بإعادة التفكير بما نجاح الخطة مشكوكاً فيه إلى حد ما. وقررت مناقشة الأمر معه ثانية. وقلت له، وأنا أدخل المكتب، بتعبير صارم هادئ:

-إنني مسقاء بجد يا بارتباطي! إنني متآلم يا بارتباطي. لقد فكرت بطريقة أفضل منك. وتخيلتك من منشأ راق، ويمكن أن تكفي إشارة خفيفة

لدى أي مأزق دقيق.. وهذا افتراض.. ولكن يبدو أنني قد خدعت.

ثم أضفت بصورة غير متلفة:

- عجباً، إنك حتى لم تلمس تلك النقود بعد.

وأشرت إليها حيث تركتها في الليلة السابقة.

ولم يجب بشيء فسألته حينئذ بانفعال مفاجئ، مفترضاً منه:

- هل ستقارنني أم لا؟

- إنني أفضل ألا أفارقك.

كان ذاك جوابه، مؤكداً على كلمة "لا".

- أي حق لك في البقاء هنا؟ هل تدفع إيجاراً؟ هل تدفع ضرائب؟ أم أن هذا المكتب لك؟

لم يجب بشيء.

- هل أنت مسعد أن تستمر وتكتب الآن؟ هل شفيت عيناك؟ هل تستطيع نسخ ورقة صغيرة لي هذا الصباح؟ أو تساعد في تدقيق بضعة سطور؟ أو تذهب إلى مكتب البريد؟ وباختصار، هل ستقلع أي شيء يعطي معنى لرفضك مغادرة المبنى؟

وبصمت انسحب إلى صومعته.

كنت الآن في حالة من الاستياء المتواتر بحيث فكرت أنه من التعلق أن أضبط نفسي حالياً عن القيام بظواهر أخرى. كنا أنا وبارتليبي وحيدين. وذكرت مأساة آدمز النعش وكولت الأكثر تعاسة في مكتب الثاني المنعزل⁽¹⁾ وكيف أثار آدمز غضب كولت المسكين، الذي سمح لنفسه بطيس

⁽¹⁾ في كانون الثاني 1842 قتل صموئيل آدمز جون على يد كولت في نيويورك. وحكم على كولت بالموت شنقاً، على أن ينفذ الحكم في الساعة الرابعة من صباح 18 تشرين الثاني 1842، وفي ظهيرة ذلك اليوم تزوج كولت من امرأة كان قد أنجب طفلان منها، وسمح لها بالبقاء قليلاً بعد مراسم الزواج. لكن كولت ترك وحيداً بطلب منه قبل نصف ساعة من موعد إعدامه. وقبل الرابعة ببعض دقائق عثر عليه فوق سرير زنزانته مطعوناً في قلبه، والخنجر لا يزال مغروزاً

أن يستثار ويندفع لا شعورياً إلى تصرفه القاتل، ذلك التصرف الذي لا يمكن أن يحزن شخصاً أكثر من فاعله نفسه. غالباً ما خطر بيالي، عند تأمله ذلك الموضوع، بأن تلك المشادة لو حدثت في الشارع العام، أو في مسكن خاص، لما انتهت على تلك الصورة. لقد كانت ظروف الانفراد في مكتب منعزل، من طابق علوٍ، لبنيانه انتهكتها الألفة المتمندة.. في مكتب غير مفروش بالسجاد، ذي مظهر مغبر هزيل.. هي التي ساهمت في تعزيز اليأس الغاضب لكولت سيئ الحظ.

ولكن عندما ثار آدم العجوز الغاضب بداخلي وأغراني على بارتبادي، فقد صار عنده وصرعاته. كيف؟ حسن، بتذكر الأمر المقدس فحسب: "وصية جديدة أنا أعطيكم أن تحبوا بعضكم بعضاً"⁽¹⁾ نعم، لقد كان هذا ما أنفذني. وإلى جانب اعتبارات أهم فإن الإحسان يُعتبر مبدأ عاقلاً وحكماً جداً، وإجراء وقائياً لفاعله. لقد ارتكب الناس الجريمة بسبب الغيرة، والغضب، والكراهية، والأناانية، وبسبب الاعتداد بالنفس. لكنني لم أسمع عن شخص ارتكب جريمة شئّعة بسبب الإحسان والمحبة. إذا فالمصلحة الشخصية المجردة، إن لم يكن ثمة دافع أفضل، يجب أن تتحث الكائنات كلها على الإحسان وعمل الخير. وبشكل خاص لدى الأشخاص سريعي الانفعال. لكنني جاهدت، في هذه القضية بالذات، كي أتخلص من مشاعري الغاضبة نحو الكاتب، وذلك بتأويل سلوكه بصورة خيرة. يا للشخص البائس! يا للشخص البائس! هكذا فكرت، إنه لا يقصد شيئاً، كما أنه واجه ظروفاً قاسية، وينبغي التساهل معه.

حاولت فوراً أنأشغل نفسي، وكذلك أن أخفف قتوطبي. جربت التخيل أن بارتبادي، خلال الصباح، وفي وقت مناسب له، باختياره الحر، قد يخرج

فيه. وقرر المحققون أنه انتحر، لكن الشكوك حامت حول العروس الأرملة بأن تكون قد أوصلت السلاح إليه.

(المترجم عن حاشية مجموعة قصص قصيرة للمؤلف)

⁽¹⁾إنجيل يوحنا: 13-34 (المترجم).

من صوّمعته، وينجه نحو الباب. ولكن لا. فقد حلّت الساعة الثانية عشرة والنصف، وبدأ وجه تيركي يتوجه ويقلب محبرته ويصبح جامحاً. أما نبيرز فقد خمد في هدوء ولطف، وراح جنجر نات يمضغ تقاحته المخصصة للظهر. وظل بارتليبي واقفاً عند نافذته في تأمل عميق حالم للجدار الجامد. هل يمكن تصديق الأمر؟ هل على الاعتراف بذلك؟ عند العصر غادرت المكتب بدون أن أقول له أي كلمة أخرى.

مررت الآن بضعة أيام، كنت خللاها، في فترات الراحة، أتصفح كتاب إدواردز حول الإدارة وكتاب بريستلي حول الضرورة. وفي هذه الظروف أضفي الكتابان إحساساً مفيداً. وافتنت بالتدريج أن مشاكل هذه، المتعلقة بالكاتب، مقدرة على كلها، وأن بارتليبي قد أرسلته العناية الإلهية الحكيمية إلى بهدف غامض لا يمكن لمخلوق فان مثلّي أن يدركه. ورحت أفكّر.. نعم يا بارتليبي، أبق هناك خلف ستارتك.. فانا لن أضيقك بعد، وأنت لا تسبب أي أذى أو ضجة، مثل كمثل أي من هذه المقاعد العتيقة. وباختصار، لن أشعر بأي مشاعر خاصة عندما أعرف أنك هنا. وأخيراً أنا أفهم الأمر، وأحس به. لقد أدركت الهدف القديري لحياتي، وأنا راض به. ربما كان الآخرين دور أسمى يؤدونه، لكن مهمتي في هذا العالم يا بارتليبي، هي أن أزودك بغرفة مكتب طوال الفترة التي تراها مناسبة للبقاء.

إنني واثق بأن هذا الإطار الفكري الحكيم والبارك كان سيستمر لدى، لو لا التعليقات البعيدة عن عمل الخير التي فرضها على أصدقائي في المهنة الذين زاروا مكتبي. لكن هذا ما يحدث غالباً، فالاحتراك الدائم بالعقل المتحرر يفسد في النهاية أكثر القرارات كرماً لدى الناس. ومع ذلك، ولمزيد من التأكيد، فعندما فكرت بالأمر، لم يكن غريباً أن الناس الذين يدخلون مكتبي سيفاجئهم المظهر الفوضوي لدى بارتليبي، وهذا ما يغريهم بـالقاء بعض الملاحظات الدقيقة حوله. فقد يصف أحياناً أن يمر أحد المحامين على مكتبي لأمر يتعلق بالعمل معى، فلا يجد سوى الكاتب هناك، ويرغب في الحصول على معلومات دقيقة منه حول مكان وجودي. ولكن

دون اهتمام بحديثه النافه يظل بارتلباي واقفاً بلا حراك وسط الغرفة. لذلك يغادر المحامي بعد تأمله قليلاً في هذه الحال، وهو ليس أوسع معرفة من ساعة دخوله.

ذلك، عند الاستشارة، والغرفة ممتلئة بالمحامين والشهود، والعمل يجري بسرعة، قد يوجد رجل قانون مشغول جداً، ويرى بارتلباي عاطلاً تماماً عن العمل، فيطلب منه الإسراع إلى مكتبه (مكتب رجل القانون) وإحضار بعض الأوراق له. ويرفض بارتلباي بهدوء، ويظل متকاسلاً كالسابق. حينئذ قد يتحقق المحامي مندهشاً ويلتفت نحوه. وماذا يمكنني أن أقول؟ وأخيراً أدركت، عبر معارفي في العمل كلهم، أن ثمة همسة استغراب تدور، حول المخلوق العجيب الذي أحتجوه في مكتبي. وأدهشني هذا كثيراً. وعلى الفور خطرت بيالي فكرة احتمال تحوله إلى رجل دائم الإقامة، واستمراره في احتلال مكتبي، ورفض سلطتي، وإزعاج زواري، والإساءة إلى سمعتي المهنية، وإضفاء كآبة على المبني، والحصول على احتياجاته من توفيره (لأنه بدون شك لم يكن ينفق أكثر من خمسة سنوات في اليوم)، وفي النهاية ربما يعيش أكثر مني، ويدعى ملكتيه لمكتبي بحق إقامته الدائمة. وإذا أخذت هذه التوقعات تتجمع لدى أكثر فأكثر، وبات أصدقائي ينتظرون بملحوظاتهم القاسية حول الشبح المقيم في مكتبي، فقد جرى تغيير كبير لدى. وقررت أن أجمع كل قدراتي، وأخلص نفسي إلى الأبد من هذا الكابوس الذي لا يُحتمل.

وقبل التفكير ملياً بأي خطة، مهما تكن، تناسب هذه الخاتمة، افترحت أولاً على بارتلباي ضرورة مغادرتـه النهائية. وبصوت هادئ وفوري، امتحنتـ الفكرة بالنسبة لتفكيرـ العاقل والحكيم. ولكن بعد مرور ثلاثة أيام من التفكير بذلك، أعلمنـي بأنـ قرارـه الأصلي ظلـ على ما هو، وباختصار أنه لا يزال يفضل الاستمرار معـي.

ماذا أفعل؟ قلتـ هذا لنفسي، وأنا أزرـ معطفـي حتىـ الزـرـ الأخيرـ. ماذا أفعلـ؟ ماذا علىـ أنـ أفعلـ؟ ماذا يـملـيـه الضـميرـ كـيـ أفعـلهـ معـ هـذـاـ الرـجـلـ، أوـ

الأحرى هذا الشبح؟ أن أخلص نفسي منه، هذا ضروري، وأن يذهب، هذا ما سيفعله. ولكن كيف؟ هل يمكن أن أدفعه، ذلك المخلوق البائس الشاحب المستسلم.. هل يمكن أن أدفع مثل هذا المخلوق الضعيف خارج الباب؟ هل يمكن أن أهين نفسي بارتکاب هذه القسوة؟ كلا، لن أفعل، لا أستطيع أن أفعل ذلك. لكنني سادعه يعيش ويموت هنا، ثم أدفن رفاته في الجدار. وماذا أفعل إذا؟ وبعد كل ملطفتي لن يتزحزح. والرشاوي يتركها على الطاولة تحت منقلة الأوراق. وباختصار، من الواضح تماماً أنه يفضل الالتصاق بي.

وبعد ذلك لابد أن يحدث أمر فاس وغير اعتيادي. حسن، إنني بالتأكيد لن أجعل شرطياً يقبض عليه، ويودع شحوبه البريء في السجن العمومي؟ وعلى أي أرضية يمكنني تدبير حدوث شيء كهذا؟ هل هو مشرد؟ وهل يكون مشرداً من يرفض أن يتزحزح؟ إذا، فلأنه لا يريد أن يصبح مشرداً، أريد أن أعتبره مشرداً. هذا مضحك جداً. ما من وسيلة مرنية تساعد على الأمر، وهذا عتدي. ويتكرر الخطأ: إنه لا شك يساعد نفسه، وهذا هو البرهان الوحيد على أن أي شخص يمكنه إظهار مقدرته على فعل ذلك. لا مزيد إذاً. ما دام لن يفارقني، فانا يجب أن أفارقها. سأغير مكتبي، وأنقل إلى مكان آخر، وأعطيه إنذاراً عادلاً، بأنني إذا وجدته في مكتبي الجديد، فسوف أقيم عليه دعوى بتهمة انتهاك أملاك الغير.

ولتنفيذ ذلك خاطبته في اليوم التالي هكذا:

-إنني أجد هذا المكتب بعيداً جداً عن دوائر الدولة، كما أن النبواء فاسدة هنا. وباختصار، إنني أعتزم نقل مكتبي في الأسبوع القادم، ولن أحتج إلى خدماتك بعد. وأنا أخبرك بذلك الآن حتى تتمكن من إيجاد مكان آخر.

لم يجب بشيء، كما لم نتبادل أي كلمة أخرى.

في اليوم المحدد استأجرت عربات ورجالاً وبدأت الانتقال إلى مكتبي الجديد. ولأنني لا أملك إلا قطعاً قليلاً من الأناث، فقد تم نقل كل شيء خلال

ساعات قليلة. وخلال ذلك ظل الكاتب واقفاً خلف الستارة، التي طلبت عدم نزعها إلا في النهاية. وعندما سُحبَت وطويت مثل ورقة كتاب ضخمة، ظل هو الساكن الثابت للغرفة الجرداء. ووقفت في المدخل أراقبه لحظة، بينما كان شيء ما بداخلي يوبخني بقوسية.

دخلت ثانيةً وبدى في جنبي.. و.. وقلبي في فمي.
ـ دادعاً يا بارتباي، إبني راحل.. دادعاً، ولبيارك الله بشكل ما.. خذ هذه.

ودرسَت بعض النقود في يده، لكنها سقطت على الأرض، وعندئذ..
ومن الغريب أن أقول ذلك.. انطلقت مبتعداً وخلصت نفسي منه بعد انتظار طويل.

بعد استقرارِي في مكتبي الجديد، أبقيت الباب مقفلًا ليوم أو اثنين، وكانت أجمل لدى كل وقع للأقدام في الممر. وعندما كنت أعود إلى المكتب بعد غياب قصير، كنت أتوقف عند العتبة لحظة وأصغي بانتباه، قبل أن ألوّج مفتاحي. لكن هذه المخاوف كانت بلا داع، لأن بارتباي لم يقترب مني مطلقاً.

ظننت أن كل شيء يسير على ما يرام، عندما زارني رجل غريب ذو مظهر مقلق، وسألني عما إذا كنت الشخص الذي شغل مؤخراً المكتب رقم.. في وول ستريت. وأجبت بالإيجاب. والهواجس تتنابني. فقال الغريب الذي عرفت أنه محام:

ـ إذا يا سيدي، أنت مسؤول عن الرجل الذي تركته هناك. فهو يرفض القيام بأي نسخ، ويرفض القيام بأي شيء. ويقول إنه يفضل ألا يفعل ذلك، ويرفض مغادرة المبنى.

قلت بهدوء زائف، ولكن بارتعاش داخلي:

ـ إبني شديد الأسف يا سيدي، ولكن، في الحقيقة، إن الرجل الذي تشير إليه لا يعنيني بشيء.. فهو ليس قريباً أو موظفاً عندي، حتى تحملني

مسؤوليته،

-ولكن من هو بحق السماء؟

-أوكـل لك أـنـي لا أـسـتـطـع إـجـابـتكـ. فـأـنـا لا أـعـرـف شـيـئـاً عـنـهـ. لـقـدـ اـسـتـخـدـمـتـهـ سـابـقاً بـوـظـيـفـةـ نـاسـخـ،ـ لـكـنـهـ لـمـ يـعـدـ يـؤـديـ لـيـ أـيـ خـدـمـةـ مـذـ بـعـضـ الـوقـتـ.

-إـذـاـ فـابـنـيـ سـوـفـ أـسـوـيـ أـمـرـهـ..ـ وـدـاعـاـ يـاـ سـيـديـ.

مرـتـ بـضـعـةـ أـيـامـ وـلـمـ أـسـمـعـ المـزـيدـ،ـ وـمـعـ ذـلـكـ كـنـتـ غالـبـاـ ماـ أـشـعـرـ بـدـافـعـ الخـيـرـ يـحـشـيـ كـيـ أـمـرـ عـلـىـ الـمـكـانـ وـأـرـىـ بـارـتـلـبـايـ الـمـسـكـينـ.ـ لـكـنـ نـفـورـاـ مـعـيـنـاـ،ـ لـاـ أـعـرـفـ نـوـعـهـ،ـ كـانـ يـمـنـعـنـيـ.

لـقـدـ اـنـتـهـيـ كـلـ شـيـءـ يـتـعـلـقـ بـهـ مـعـ مـرـورـ الـوقـتـ،ـ هـكـذـاـ فـكـرـتـ أـخـيرـاـ،ـ عـنـدـمـاـ لـمـ تـصـلـنـيـ أـيـ أـخـبـارـ خـلـالـ أـسـبـوعـ آـخـرـ.ـ لـكـنـيـ حـيـنـ وـصـلـتـ إـلـىـ مـكـتبـيـ بـعـدـ ذـلـكـ بـيـومـ،ـ وـجـدـتـ بـضـعـةـ أـشـخـاصـ بـاـنـتـظـارـيـ عـنـدـ بـابـ الـمـكـتبـ وـهـمـ بـحـالـةـ تـوـنـرـ عـصـبـيـ شـدـيـدةـ.

وـصـاحـ أـوـلـيـمـ،ـ وـهـوـ مـنـ تـبـيـنـتـ فـيـهـ الـمـحـاـمـيـ الـذـيـ زـارـنـيـ سـابـقاـ وـحـدهـ:

-هـذـاـ هـوـ الرـجـلـ..ـ لـقـدـ أـتـيـ.

فـصـاحـ رـجـلـ بـدـيـنـ بـيـنـهـمـ وـهـوـ يـتـقدـمـ مـنـيـ،ـ عـرـفـتـ أـنـهـ مـالـكـ الـمـبـنـىـ:ـ يـجـبـ أـنـ تـخـرـجـهـ حـالـاـ يـاـ سـيـديـ،ـ فـهـوـلـاءـ السـادـةـ،ـ الـمـسـتـأـجـرـوـنـ لـدـيـ،ـ لـاـ يـسـتـطـيـعـونـ التـحـمـلـ أـكـثـرـ.ـ إـنـ هـذـاـ السـيـدـ (ـوـأـشـارـ إـلـىـ الـمـحـاـمـيـ)ـ قـدـ طـرـدـهـ مـنـ مـكـتبـهـ،ـ لـكـنـهـ مـسـتـمـرـ فـيـ التـرـددـ عـلـىـ الـمـبـنـىـ،ـ حـيـثـ يـجـلـسـ عـلـىـ حـاجـزـ الـدـرـجـ نـيـارـاـ،ـ وـيـنـامـ عـنـ الدـخـلـ لـيـلاـ.ـ الـجـمـيعـ قـلـقـونـ،ـ وـالـزـيـانـ أـخـذـوـاـ يـتـرـكـونـ الـمـكـاتـبـ،ـ وـقـدـ رـأـوـتـهـمـ بـعـضـ الـمـخـاـوـفـ مـنـ الـعـصـابـاتـ.ـ يـجـبـ أـنـ تـقـعـلـ شـيـئـاـ،ـ وـبـدـوـنـ تـأـخـيرـ.

تـرـاجـعـتـ أـمـامـ هـذـاـ السـيـلـ الـكـلـامـيـ،ـ وـتـمـنـيـتـ لـوـ أـقـلـ عـلـىـ نـفـسـيـ الـبـابـ دـاـخـلـ مـكـتبـيـ الـجـدـيدـ.ـ وـحاـولـتـ عـبـثـاـ الإـصـرـارـ عـلـىـ أـنـ بـارـتـلـبـايـ لـاـ يـعـنـيـنـيـ شـيـئـاـ..ـ لـيـسـ أـكـثـرـ مـاـ يـعـنـيـ أـيـ شـخـصـ آـخـرـ.ـ عـبـثـاـ..ـ كـنـتـ آـخـرـ شـخـصـ

يستطيع القيام بشيء له، بينما ظلوا يحملونني مسؤوليته الرهيبة. وخفت حينئذ من الفضيحة في الصحف (كما هدد أحد الحاضرين بغموض)، ورحت أفكر بالأمر، وأخيراً طلبت من المحامي أن يمنعني مقابلة خاصة مع الكاتب في مكتبه (في مكتب المحامي) وسائلنـ جيدـيـ، عصر ذلك اليوم، كـيـ أخلصـهمـ منـ الإزعـاجـ الذيـ يـشكـونـ منهـ.

حين صعدت إلى مقرـيـ القديـمـ، رأـيـتـ بـارـتـلـبـايـ جـالـساـ بصـمـتـ علىـ حاجـزـ سـلـمـ المـبـنـىـ. وـسـأـلـتـهـ: ماـذـاـ تـفـعـلـ هـنـاـ يـاـ بـارـتـلـبـايـ؟

فـأـجـابـنـيـ بـلـطـفـ:

-أـجـلـسـ عـلـىـ الحاجـزـ.

وـأـشـرـتـ إـلـيـهـ كـيـ يـتـبـعـنـيـ إـلـىـ غـرـفـةـ المـحـامـيـ، الـذـيـ تـرـكـنـاـ عـنـدـنـذـ. وـقـلـتـ:
ـيـاـ بـارـتـلـبـايـ، هـلـ تـعـرـفـ أـنـكـ تـسـبـبـ أـزـمـةـ كـبـيرـةـ لـيـ، بـإـصـرـارـكـ عـلـىـ
الـبـقـاءـ فـيـ المـدـخـلـ بـعـدـ الـاستـغـنـاءـ عـنـكـ فـيـ المـكـتبـ؟

لاـ جـوابـ.

-وـالـآنـ يـجـبـ أـنـ يـتـمـ أـحـدـ أـمـرـيـنـ. إـمـاـ أـنـ تـقـومـ بـشـيـءـ مـاـ، أـوـ أـنـ شـيـئـاـ مـاـ
سـيـجـرـيـ بـحـقـكـ. وـالـآنـ، أـيـ شـيـءـ تـحـبـ أـنـ تـقـومـ بـهـ؟ هـلـ تـحـبـ أـنـ تـعودـ إـلـىـ
الـنـسـخـ لـدـىـ أـحـدـ مـاـ؟

-كـلاـ. إـنـنـيـ أـفـضـلـ أـلـاـ أـقـومـ بـأـيـ تـغـيـيرـ.

-هـلـ تـحـبـ عـمـلـ كـتـابـيـاـ فـيـ مـخـزـنـ للـبـضـائـعـ أـوـ لـلـمـلـبـوـسـاتـ الـجـاهـزـةـ؟

-هـذـاـ الـعـمـلـ يـسـبـبـ تـقـيـيدـاـ كـبـيرـاـ. كـلاـ، لـاـ أـحـبـ الـعـمـلـ كـتـابـيـ، لـكـنـنـيـ
لـسـتـ أـطـلـبـ شـيـئـاـ خـاصـاـ. وـصـحـتـ قـائـلاـ:

-تقـيـيدـ كـبـيرـ. وـلـكـنـكـ مـسـتـمـرـ فـيـ تـقـيـيدـ نـفـسـكـ طـبـلـةـ الـوقـتـ!

فـأـضـافـ، وـكـانـنـاـ لـيـضـعـ حـدـاـ لـلـأـمـرـ:

-إـنـنـيـ أـفـضـلـ أـلـاـ أـقـومـ بـعـملـ كـتـابـيـ.

-ما رأيك بعمل ساق في حانة؟ فلا إجهاض للعبيدين في ذاك.

-لا أحب هذا العمل مطلقاً، ومه ذلك لا أطيل شيئاً خاصاً.

شجعني إطنايه غير المأثور، فعدت إلى ملاحقته:

-حسن، إذاً، هل تحب أن تساور عبر البلاد وتجمع النقود للتجار؟ هذا سوف يحسن صحتك.

-كلا، إنني أفضل أن أقوم بشيء آخر.

-إذاً، ما رأيك بالسفر مرافقاً إلى أوروبا، لتنمية أحد النساء بحديثك..
ألا يناسبك هذا؟

-كلا، مطلقاً. لا يلفت نظرِي أي شيء واضح في ذلك. أريد أن أظل مستقراً، لكنني لا أطلب شيئاً خاصاً.

صحت و قد فقدت صبری:

-إذا، ستأظل مستقرًا.

ولأول مرة خلال علاقتي المثيرة للسخط معه، استسلمت للانفعال تماماً.

-إن لم تغادر هذا المبني قبل المساء فأنا أشعر بأنني ملزم.. فعلاً..
أنتي ملزم.. بأن.. بأن.. بأن أغادر المبني بنفسي!

أنيت كلامي بصورة مضحكه إلى حد ما، لأنني لم أعرف بأي تهديد يمكن أن أحاول إخافته كي أحوال جموده إلى إذعان. ومع يأسى من أي محاولات أكثر كدت أغادره بنبيور، حين خطرت بيالي فكرة نهائية.. فكرة لا اعتبر أنها لم تخطر بيالي كلباً من قبل.

وقلت له بأرق لونجة يمكّني الناظر ببأ تحت ظروف مثيرة كيذهه:

-بارتلبای، هل تذهب معي الآن إلى بيتي.. ليس إلى مكتبي.. بل إلى مسكنى.. ونفضل هناك إلى أن نصل إلى قرار حول تدبير ملائم من أجلك خلال وقت فراغنا؟ هيا لننطلق الآن، على الفور.

-كلا. أفضل حالياً ألا أقوم بأي تبديل على الإطلاق.

لم أجرب بشيء، لكنني حاولت أن أتفادي أي شخص في هروبي المفاجئ السريع. واندفعت خارج المبني، وجريت في شارع وول ستريت باتجاه برودواي، ثم قفزت داخل أول حافلة، وبذلك أصبحت بعيداً عن أي مطاردة. وحالما عدت إلى هدوئي، أدركت بشكل غريزي أنني فعلت الآن كل ما يمكنني فعله، سواء لمتطلبات المالك ومستأجريه، أو تلبية لرغباتي وإحساسي بالواجب لمساعدة بارتلباي، وحمايته من أي مضائق قاسية. لقد بذلت جهدي كي أكون هادئ النفس خالي البال مرتاح الضمير في محاولي. ومع ذلك لم أصل فعلاً إلى النجاح الذي تمنيته. كنت خائفاً جداً من عودة المالك الساخط ومستأجريه الغاضبين، بحيث سلمت عملي إلى نيرز لبعضه أيام، وانطلقـت بعربتي إلى أطراف البلدة وعبر الضواحي، مارأ بمدينة جيرسي وهو يوoken، كما قمت بزيارات قصيرة إلى مانهاتنفيل وأستوريا. وكنت في الواقع أقيم غالباً في عربتي آنذاك.

حين عدت ثانية إلى مكتبـي عجبـت لرواية مذكرة من المالـك ملـقة على طـولـتي. وفتحـتها بـينـ مرتجـفينـ. كانت تذكر أنـ كـاتـبـها قد استـدـعـيـ الشرـطـةـ وـتمـ نـقـلـ بـارـتـلـباـيـ إـلـىـ السـجـنـ بـتـهـمـةـ التـشـرـدـ. وـإـضـافـةـ إـلـىـ ذـلـكـ، بماـ أـعـرـفـ عـنـهـ أـكـثـرـ مـنـ أـيـ شـخـصـ آخرـ، فإـنهـ يـرـيدـنـيـ أـنـ أـذـهـبـ إـلـىـ ذـلـكـ المـكـانـ، وـأـدـلـيـ بـإـفـادـةـ مـنـاسـبـةـ حـوـلـ حـقـائـقـ الـأـمـورـ. كانـ لهـذـهـ الـأـخـبـارـ تـأـثـيرـ مـتـضـارـبـ لـذـيـ. فـيـ الـبـداـيـةـ كـنـتـ سـاخـطاـ، لـكـنـيـ أـخـيرـاـ وـافـقـتـ تـقـرـيـباـ. كانـ مـزـاجـ الـمـالـكـ الـمـوـجـ الـفـعـالـ قدـ دـفـعـهـ إـلـىـ اـتـخـاذـ إـجـراءـ لـاـ أـعـنـدـ أـنـيـ كـنـتـ سـأـقـرـرـهـ بـنـفـسـيـ، وـمـعـ ذـلـكـ، فـيـ مـحـاـولـةـ أـخـيرـةـ، وـتـحـتـ ظـرـوفـ خـاصـةـ كـهـذهـ، بـدـاـ أـنـهـ الـحـلـ الـوـحـيدـ.

وكـماـ عـرـفـتـ فـيـماـ بـعـدـ، عـنـدـماـ أـخـبـرـواـ الـكـاتـبـ الـمـسـكـينـ بـأـنـهـ سـيـسـاقـ إـلـىـ السـجـنـ، لـمـ يـظـهـرـ أـدـنـىـ اـعـتـراـضـ، بلـ أـذـعـنـ بـصـمـتـ، وـبـطـرـيقـهـ الشـاحـبةـ الـيـادـةـ.

انضمـ إـلـىـ المـجـمـوعـةـ بـعـضـ الـمـنـقـرـجـينـ الـمـنـعـاطـفـينـ وـالـفـضـولـيـنـ،

ونقدمهم شرطي يمسك بذراع بارتليبي، وشق الموكب الصامت طريقه عبر الضجيج والحرارة والفرح في الشوارع العامة الهادرة وقت الظهيرة.

في اليوم نفسه استلمت المذكرة، وذهبت إلى السجن، أو بالأحرى، ولأكون أكثر دقة، إلى قاعة المحكمة. وبعد بحثي عن الموظف المسؤول أدلى باليقنة من زيارتي، فقيل لي إن الشخص الذي وصفته كان فعلاً داخل السجن. أكدت حينئذ للموظف أن بارتليبي رجل أمين تماماً، ويستحق الشفقة كثيراً، مهما تكن غرابة أطواره غير قابلة للتعليق. ورويت كل ما أعرفه، وأنهيت كلامي بافتراض أن يكون بقاوه داخلاً مقترباً بالتساهل في تقدير الإمكان، إلى أن يتم أمر آخر.. مع أني لم أكن أعرف ما هو ذلك الأمر. وعلى أي حال، إن لم يقرر شيء بشأنه، فإن الملجأ سيسقطه. عندئذ توسلت كي يسمحوا لي بمقابلة معه.

وبما أنه لم يكن موضع اتهام شائن، كما أنه هادئ ومسالم في تصرفاته، فقد سمحوا له بحرية التجول في أنحاء السجن، وبخاصة ساحاته، المحددة بالعشب. وهناك رأيته واقفاً وحده في أحد ركن، وقد رفع وجهه نحو جدار عال، بينما حوله، ومن الشقوق الضيقة لنوافذ السجن، ظننت أني رأيت عيون القتلة واللصوص تحدق نحوه.

-- بارتليبي

قال بدون أن يلتفت:

-أنا أعرفك، ولا أريد أن أقول لك شيئاً.

فقلت له، وقد آلمني بحدة شكه الضمني:

-لم أكن أنا الذي أحضرتك إلى هنا، يا بارتليبي، وبالنسبة لك يجب لا يكون هذا مكاناً كريهاً. لن يلحق بك أي عار هنا. انظر، إنه ليس مكاناً كثيفاً كما يظنه المرء. انظر، هاهي السماء، وهاهو العشب.

-إنني أعرف أين أنا.

أجابني بتلك الكلمات، لكنه لم يزد عليها. وهكذا غادرته.

حالما دخلت الممشى ثانية بادرني رجل ضخم يرتدي مئرراً، وهو يهز
أينماه فوق كتفه، فائلًا:
- هل ذاك صديقك؟
- نعم.

- هل يريد أن يموت جوعاً؟ إن كان ذلك فليعش على طعام السجن،
وهذا كل شيء.
فسألته، وأنا لا أدرى ماذا يمكن أن أفهم من شخص يتحدث بصفة غير
رسمية في مكان كهذا:
- من أنت؟

- إبني مسؤول الطعام. والساดา الذين لهم أصدقاء هنا، يقدمون لي أجراً
لتزويدهم ببعض الطعام الجيد.
قلت وأنا أستدير نحو السجان:
- هل هذا صحيح؟
فأجابني بالإيجاب.

قلت وأنا أدس بعض القطع الفضية في يدي مسؤول الطعام (فيكذا
يدعونه):

- حسن إذا، أريد منك أن تمنح صديقي ذاك اهتماماً خاصاً، ليحصل
على أفضل طعام تستطيع تزويديه به. وعليك أن تكون لطيفاً معه بقدر
استطاعتك.

- قدمني له من فضلك.
قالها مسؤول الطعام وهو ينظر إليَّ بتعير، بدا وكأنه يقول إنه يتوق
إلى فرصة يعرض فيها نموذجاً عن كياسته. وإذا فكرت بأن ذلك قد ينفع
الكاتب قبلت، وسألت مسؤول الطعام عن اسمه، ثم رافقته باتجاه بارتباطي.
- بارتباي، هذا صديق وستجده مفيداً جداً لك.

وقال مسؤول الطعام وهو ينحني قليلاً خلف متزره:

-خادمك يا سيدى، خادمك. أمل أن تجد المكان مبيجاً هنا يا سيدى. أراض جميلة، وغرف باردة.. أمل أن تصضى معنا بعض الوقت.. حاول أن تجعل ذلك مقبولاً.. ماذا ترید على العشاء اليوم؟.

قال بارتليبي وهو يدير وجهه بعيداً:

-إنتي أفضل ألا أتعشى اليوم.. إنه لن يلائمنى.. فأنا غير معناد على وجبات العشاء.

وبقوله هذا تحرك ببطء نحو الجانب الآخر من السور، واتخذ وضعية مواجهة للجدار الجامد.

فقال مسؤول الطعام يخاطبني بنظرة دهشة:

-كيف هذا؟ إنه غريب الأطوار، أليس كذلك؟

أجبته بحزن:

-أظن أنه مشوش قليلاً.

-مشوش؟ هل هو مشوش؟ حسن إذا، أقسم إنتي ظنت صديقك حداداً. فيهم دائماً شاحبون ومبذبون أو تلك الحدادون. لا أستطيع إلا أن أشفق عليهم، صدقني يا سيدى. هل كنت تعرف موئزو إدوارذر؟

أضاف بشكل مؤثر ونؤسف. ثم وضع يده بصورة مشفقة على كتفي وتنهد قائلًا:

-لقد مات بالسل في سنغ سنغ. إذا فلست لم تكن تعرف موئزو؟

-كلا، إنتي لم أكن على صلة اجتماعية بأي حداد مطلقاً. لكنني لا أستطيع البقاء أكثر من ذلك. اعن بصديقي ذلك ولن تخسر. سأراك ثانية. بعد ذلك ببضعة أيام، حصلت ثانية على إذن بدخول السجن، وعبرت الممشى بحثاً عن بارتليبي، دون أن أعثر عليه.

وقال أحد السجانين:

-لقد رأيته يأتي من زنزانته منذ وقت قصير. ربما ذهب يتسلّك في الساحات.

وهكذا انطلقت في ذلك الاتجاه. وقال لي سجان آخر مر بجانبي:
-هل تبحث عن الرجل الصامت؟ إنه يمدد هناك.. نائم في تلك الساحة. منذ عشرين دقيقة رأيته يستلقى.

كانت الساحة هادئة تماماً. ولم يكن مسموحاً بدخولها للمساجين العاديين. وكانت الجدران المحيطة بها، ذات الثخانة المذهلة، تحجب كل صوت خلفها. وكان طراز البناء ينبع على بكتبه. لكن طبقة معشوشبة ناعمة حبيسة كانت تتمو تحت الأقدام. وخلالها، وبسحر غريب، انتبهت عبر الشقوق بذور العشب التي أسقطتها الطيور.

عند قاعدة الجدار كان جائماً بصورة غريبة، وركبتهان مضومتان، وهو مستلق على جانبه، ورأسه يلامس الحجارة الباردة. هكذا عثرت على بارتلباي الهزيل. لكن ما من شيء تحرك. توقفت، ثم اقتربت منه، وانحنىت فوقه، ورأيت أن عينيه الباهتتين مفتوحتان، ولو لا ذلك ل بدا أنه مستغرق تماماً في نومه. ودفعني شيء ما للمسه. ولمست يده، وعندما سرت رجفة واخزة صعدت ذراعي، ثم هبطت مزوراً بعمودي الفقري، حتى قدمي.

كان الوجه المستدير لمسؤول الطعام يحدق بي الآن:
-إن عشاءه جاهز. ألم يتعشى اليوم أيضاً؟ أم أنه يعيش بلا طعام؟

-إنه يعيش بلا طعام.

قلت ذلك وأنا أغلق عينيه.

-آه! إنه نائم، أليس كذلك؟

وبدمت:

-"مع ملوك ومشيري الأرض"⁽¹⁾.

⁽¹⁾كتابية عن راحته في موته: سفر أليوب، الإصلاح 3: 11-16 (المترجم).

يبدو أن ثمة حاجة قليلة للاستمرار في هذه القصة. فالخيال سيمضي
وصفاً ضئيلاً حول دفن بارتلباي المسكين. ولكن قبل مفارقة القارئ، دعوني
أقل له، إن كانت هذه الحكاية الصغيرة قد أثارت اهتمامه بما يكفي لإيقاظ
الفضول لديه، حول من كان بارتلباي مثلاً، وأي أسلوب من الحياة عاشه
قبل تعرف الرواية الحالي عليه، فيمكنني الإجابة فقط بأنني أشارك في هذا
الفضول، لكنني غير قادر على إشباعه. ومع ذلك فإنني أكاد لا أعرف إن
كان على إشاعة سر إشاعة صغيرة، طرقت أذني بعد أشهر قليلة من موته
الكاتب. أما على أي أساس تستند، فهذا ما لم أستطع التتحقق منه. لذلك لا
يمكنني تأكيد مدى صحتها الآن. ولكن بما أن هذا التقرير الغامض لم يكن
بدون تشويق متثير للذكريات بالنسبة لي، رغم كابنته، فقد يكتشف عن تأثير
مشابه لدى بعض الآخرين. وهكذا فإنني سأذكره باختصار. كان التقرير كما
يليه: لقد كان بارتلباي كاتباً ثانوياً لدى مكتب الرسائل الميتة⁽¹⁾ في واشنطن،
وانقل منه بسبب تغيير في إدارته. وعندما أفكرا بهذه الإشاعة، أكاد لا
أستطيع التعبير عن الانفعالات التي تتملكني. الرسائل الميتة! لا يبدو ذلك
كالأشخاص الميتين؟ تصوروا رجلاً، بسبب الطبيعة وسوء الحظ، يتعرض
للليس المريع، فهل يبدو أي عمل ملائماً لزيادة ذلك أكثر من التعامل
المستمر مع هذه الرسائل الميتة، وإعدادها للحرق؟ فهي تُحرق سنوياً بحجم
يملاً عربة. وأحياناً قد يأخذ الكاتب الشاحب من ورقة مطوية خاتماً.. ربما
يكون الأصعب المعنى به قد تفسخ في قبره. أو ورقة نقدية أرسلت بشكل
صدقة سريعة.. ومن كانت ستتجده، لم يعد يأكل أو يجوع بعد. والمفقرة
لأولئك الذين ماتوا يائسين، والرجاء لأولئك الذين ماتوا مختلفين بفاجعة
فاسية. ففي رحلات الحياة القصيرة تسرع هذه الرسائل نحو الموت.

آه يا بارتلباي! آه أيتها الإنسانية!



⁽¹⁾ مكتب الرسائل الميتة: مكتب بريدي مكلف بتأليف الرسائل التي تحمل خطأ في عنوان المرسل إليه، بحيث يتغير اتصالها (المترجم).

قصة ذعر

للكاتب: أ.م فورستر

■ ق: يقال قاسه ■

تبدأ سيرة (أوستين) - إذا كان بالإمكان وصفها بالسيرة - على نحو مؤكّد منذ عصر ذلك اليوم في غابة الكستاء المطلة على (رافيلو). أُعترف بأنّي رجل بسيط وصريح دون التمثيل بالنمذج الأدبي. ومع ذلك فإنّي أُتعلّق نفسي بأنّي أُسْتَطِع أن أسرد قصة ما دون أي تضخيم لأحداثها. لذلك قررت أن أقدم رواية غير منحازة للأحداث غير العادية التي جرت منذ ثمان سنوات خلت.

(رافيلو) مكان يبعث على البهجة، فيها فندق صغير وجميل التقينا فيه بعض الناس الرائعين: الآنسين (روبنسون) اللذين مضى على وجودهما ستة أربعين ومعهما (أوستين) ابن أخيهما، وهو فتى يبلغ الرابعة عشرة في ذلك الحين. والسيد (ساندباش) الذي مضى على نزوله بعض الوقت أيضاً. كان يشغل منصب راعٍ لأبرشية في شمال إنكلترا، وأُجبر على الاستقالة من منصبه بحجة اعتلال صحته. خلال قضائه فترة النقاوه في (رافيلو) تولى مسؤولية تعليم (أوستين) - الذي يعني من ضعف في قدراته العقلية حينها - وسعى لتأهيله للالتحاق بإحدى مدارسنا العامة العظيمة. ثم هناك السيد (نيلاند) وهو فنان واعد. وأخيراً هناك صاحبة الفندق الرائعة، سنيورة (سكفيتي)، والنادل الظريف (عمانوانيل) الذي يجيد الإنكليزية سرّغم أنه لم يشهد أحداث الفترة التي أتحدث عنها لأنّه كان يزور والده المريض.

أقول بجرأة إننا - أنا وزوجي وابنتي - سكنا إضافة غير مرغوب فيها بالنسبة لهذه الجماعة الصغيرة. ورغم أنني أحببت معظم أفراد المجموعة بقدر معقول إلا أنني لم أحب اثنين من المجموعة على الإطلاق. إنهم الفنان (ليلاند) وابن أخي الآنسين (روبنسون)، المدعو (أوستيس).

كان (ليلاند) ببساطة مغوراً وبغيضاً، وبما أنني سوف أعرض مثل هذه النوعيات بالتفصيل أثناء سردي لقصتي فلست مضطراً للإطناب في ذكرها في هذا المقام. أما بالنسبة لـ (أوستيس) فهناك أمر إضافي آخر، إذ كان مثيراً للنفور بشكل غير معقول.

إنني مغرم بالأولاد بشكل عام، وكان شخصية تجذب المودة. عرضنا عليه - أنا وابنائي - أن نصحبه في نزهة.

- لا إن المشي ضرب من ضروب المشقة.

بعدئذ طلبت منه أن يأتي ويستحم.

- لا، إنه لا يجيد السباحة.

قلت: "على كل صبي إنكليزي أن يتقن السباحة، سأعلمه بنفسي".

قالت الآنسة (روبنسون): "هيا يا عزيزي (أوستيس)، إنها فرصة لك".

لكنه قال إنه يخاف الماء! صبي يخاف! - بالطبع لم أقل أي شيء آخر.

ما كنت لأهتم بالأمر بهذا الشكل لو أنه كان غلاماً مجدأً بالفعل، لكنه لم يكن يلعب بنشاط ولا يعمل بجد. أكثر ما يفضله لشغل وقت فراغه هو الاسترخاء على كرسي مريح في الممر، والتسكع على طول الطريق العام، وإشارة الغبار بقدميه وكثفاه محنيتان إلى الأمام. من الطبيعي أن تكون ملامحه شاحبة. وصدره ضيقاً، وعضلاتنه ضامرة. تعتقد عمّاته أنه مرهف، وأن التدريب هو ما يحتاج إليه فعلًا.

في ذلك اليوم الذي ذكره هنا قد تهيأنا للقيام برحلة في غابة الكستاء -

كـلـنا عـدا (جـانـيتـ) الـتـي تـخـلـفـتـ لإـنـهـاءـ لـوـحـةـ الـكـانـدـرـائـيـةـ الـتـي تـرـسـمـهاـ بـالـأـلوـانـ مـائـيـةـ - وـأـخـشـىـ أـنـهـاـ تـجـربـةـ غـيرـ نـاجـحةـ.

أـعـودـ إـلـىـ هـذـهـ التـفـاصـيلـ الـتـيـ لـاـ تـمـتـ بـصـلـةـ إـلـىـ الـمـوـضـوعـ لـأـنـيـ لـاـ أـسـتـطـيعـ فـيـ ذـهـنـيـ أـفـصـلـ بـيـنـهـاـ وـبـيـنـ أـحـادـثـ ذـلـكـ الـيـوـمـ،ـ وـكـذـلـكـ هـوـ حـالـ الـمـنـاقـشـةـ الـتـيـ دـارـتـ خـلـالـ الرـحـلـةـ:ـ كـلـ ذـلـكـ طـبـعـ فـيـ ذـاـكـرـتـيـ.ـ بـعـدـ سـاعـاتـيـنـ مـنـ الصـعـودـ تـرـكـناـ الـحـمـيرـ الـتـيـ حـلـتـ الـآـنـسـةـ (روـبـنـسـونـ)ـ وـزـوـجـتـيـ،ـ وـانـطـلـقـنـاـ سـيرـاـ عـلـىـ الـأـقـدـامـ نـحـوـ قـمـةـ التـلـ.ـ عـلـمـتـ أـنـ الـاسـمـ الـمـفـضـلـ الـذـيـ يـطـلـقـونـهـ عـلـيـهـ (فالـلـوـنـ فـوـنـتـانـاـ كـارـوـزوـ).

زـرـتـ الـعـدـيدـ مـنـ الـأـمـاـكـنـ الـجـمـيـلـةـ قـبـلـاـ.ـ لـكـنـيـ لـمـ أـجـدـ الـمـنـعـةـ إـلـاـ فـيـ القـلـيلـ مـنـهـاـ.ـ يـنـتـهـيـ الـوـادـيـ بـحـفـرـةـ وـاسـعـةـ عـلـىـ شـكـلـ فـنـجـانـ تـصـبـ فـيـ مـجـارـيـ السـيـلـ الـمـتـأـلـقـةـ الـقـادـمـةـ مـنـ التـلـ الشـدـيـدـ الـانـهـارـ وـالـمـحـيـطـ بـالـوـادـيـ.ـ كـانـ الـوـادـيـ وـمـجـارـيـ السـيـلـ وـخـطـوـطـ التـلـ الـفـاـصـلـةـ بـيـنـ الـمـجـارـيـ مـغـطـاـةـ بـأـشـجـارـ الـكـسـتـاءـ ذـاتـ الـأـورـاقـ الـغـزـيرـةـ،ـ وـبـذـلـكـ بـدـاـ الـمـنـظـرـ الـعـامـ مـثـلـ كـفـ خـضـراءـ ذـاتـ أـصـابـعـ كـثـيرـةـ،ـ وـرـاحـتـهاـ مـتـجـهـةـ نـحـوـ الـأـعـلـىـ،ـ تـنـشـبـ أـظـافـرـهاـ باـضـطـرـابـ لـتـبـقـيـنـاـ فـيـ قـبـضـتـهاـ.ـ أـمـاـ فـيـ قـاعـ الـوـادـيـ السـحـيقـ فـكـنـاـ نـرـىـ (رافـيلـلوـ)ـ وـالـبـحـرـ.ـ لـكـنـ ذـلـكـ لـمـ يـكـنـ سـوـىـ عـلـمـةـ لـعـالـمـ آـخـرـ.

قـالـتـ اـبـنـتـيـ (روـزـ):ـ "أـوهـ،ـ يـاـ لـهـ مـاـ مـكـانـ كـامـلـ الـجـمـالـ.ـ يـاـ لـلـصـورـةـ الـرـائـعـةـ الـتـيـ يـمـكـنـ أـنـ يـشـكـلـهـاـ!"

قـالـ السـيـدـ (سانـدـبـاشـ):ـ "تـعـمـ،ـ سـيـكـونـ مـدـعـاهـ لـلـفـخـرـ لـكـثـيرـ مـنـ الـمـعـارـضـ الـأـورـبـيـةـ الشـهـيـرـةـ أـنـ تـعـلـقـ عـلـىـ جـدـرـانـهاـ لـوـحـةـ بـعـشـرـ جـمـالـ هـذـاـ الـمـنـظـرـ."

قـالـ (ليـلـانـدـ):ـ "بـالـمـقـابـلـ سـتـكـونـ صـورـةـ فـقـيرـةـ جـداـ.ـ إـنـهـ لـيـسـ لـوـحـةـ مـرـسـومـةـ فـيـ وـاقـعـ الـأـمـرـ."

قـالـتـ لـهـ (روـزـ)ـ بـاحـتـرـامـ أـكـثـرـ مـاـ يـسـتـحـقـ:ـ "وـلـمـ ذـلـكـ؟ـ"ـ فـأـجـابـهـاـ:ـ "اـنـظـريـ،ـ فـيـ الـمـقـامـ الـأـوـلـ،ـ كـيـفـ يـمـضـيـ خـطـ التـلـ عـمـودـيـاـ نـحـوـ السـمـاءـ بـشـدـةـ.ـ إـنـهـ بـحـاجـةـ إـلـىـ انـقـطـاعـ وـتـعرـجـ.ـ وـحـيـثـماـ وـقـفـنـاـ لـاـ يـمـكـنـنـاـ أـنـ نـحـيطـ

بالمنظر كاملاً. إضافة إلى ذلك فإن الألوان بمجملها رتيبة وغير منقنة". تدخلت في الحديث فائلاً: "إني لا أفقه كثيراً في أمور الرسم، ولا أجرو على تعلم ذلك، لكنني أعرف الجمال عندما أراه. وأنا في غاية السرور لهذا المنظر".

قالت الآنسة (روبنسون) الكبرى: "بالفعل، ومن ذا الذي لا يُسر لهذا المنظر؟"

كذلك قال السيد (ساندباش).

قال السيد (ليلاند): "آه. كلّم تخلطون بين رؤية الفنان للطبيعة وبين رؤية المصور".

كانت (روز) المسكينة قد أحضرت معها آلة التصوير، لذلك ظننت أن هذه الكلمات فظة دون أدنى شك، لم أشا أن أسبب أي إزعاج؛ لذا استدرت مبتعداً وقفت بمساعدة زوجي والآنسة (ماري روبلسون) في إعداد الغداء، لم يكن غداءً ظريفاً جداً.

نادت العمة: "(أوستين) تعال وساعدنا هنا".

كان في مزاج سيئ ذلك الصباح، فهو كالعادة لم يكن راغباً في المجيء، وسمحت له عمتاه أن يتوقف في الفندق ليناقش (جانيت). لكنني، بعد استئذان عمتها، تحدثت معه بحدة نوحاً ما حول التدريب، وكانت النتيجة أنه جاء معنا، لكنه كان أكثر صمتاً وكآبة من المع vad.

لم تكن الطاعة نقطته القوية. ظل يناقش بالحاج كل أمر صادر إليه، ولا ينفذ إلا متذمراً. وكان لزاماً على أن أصر على التنفيذ الفوري ودون تذمر في حال لو رزقت بولد.

أجبت في النهاية: "أنا.. آت.. يا عمتى.. ماري". وراح يضيع الوقت في معالجة قطعة من الخشب ليصنع منها نايأ، وحرص كل الحرص إلا يصل إلينا قبل الانتهاء منها.

قلت: "حسن، حسن، يا سيدى. إنك تتمشى في نهاية الأمر واستفدت من جهودنا".

تناولب لأنه لم يقدر على تحمل وجود من يمازحه. أصرت الآنسة ماري دون وجه حكمة، على إعطائه جناح الدجاجة، وذلك رغم كل محاولاتي لتشفيها عن ذلك. أتذكر أنني عشت لحظة من الغيظ عندما فكرت في ذلك، فبدلاً من الاستمتاع بالشمس والهواء والغابة، اشتراكنا جميعاً في جدال حول حمية صبي أفسده الدلال.

لكن، بعد الغداء، غاب عن أبصارنا قليلاً. انسحب إلى جذع شجرة، وببدأ ينزع القشور عن نايه. صررت ممتنأً لرؤيته منشغلًا ولو لمرة واحدة بطريقة ما. استلقينا واسترخينا.

إن غابات الكستناء الجنوبيّة الرائعة تلك ليست سوى غابات ضئيلة بالمقارنة مع غابات الشمال الكثيفة، لكنها تغطي منعرجات التلال والأودية بشكل ممتع جداً، غير أن هذا الغطاء ينكشف في بقعين، وكنا نجلس في أحدهما.

وبسبب تلك الأشجار القليلة المقطوعة انفجر (اليلاند) في اتهام المالك. صاح قائلًا: كل الشعر ينبع من الطبيعة، بحرائرها ومستنقعاتها جفت تدريجياً، بحارها رُدمت، وغاباتها قطعت. نرى فظاظة الدمار وهي تتسع". كانت لدى بعض الخبرة في شؤون الأموال الحراجية فأجبته بأن عملية قطع الأشجار ضرورية جداً من أجل سلامه الأشجار الضخمة. إضافة إلى ذلك، من غير المنطقي توقع أن يحجم المالك عن استثمار أراضيه ليحصل على دخل منها.

-"إذا نظرت إلى الموضوع من زاوية تجارية قد تشعر بالرضا حيال نشاط المالك. لكن بالنسبة لي فإن مجرد فكرة أن تتحول الشجرة إلى نقد أمر مثير للاشمندراز".

قلت بأدب: "لا أرى سبباً لاحتقار هبات الطبيعة لأنها ذات قيمة".

لم أوقفه عن الكلام فتابع قائلاً: "غير مهم. إننا ننغمض في السوقية بيس، ولا أستثنى نفسي من هذا. بسبيبا. ويا للخجل، هجرت النيريدات⁽¹⁾ البحار والأوريدات⁽²⁾ الجبال ولم تعد الغابات تظلل (بان)⁽³⁾."

صاحب السيد (ساندباش) بصوت رخيم يملأ الوادي وكأنه كنيسة خضراء عظيمة: "(بان). لقد مات (بان)، ولهذا لم تعد الغابات تظلله. وشرع في سرد القصة المدهشة للبحارة الذين كانوا يبحرون قريباً من الشاطئ عندما ولد المسيح وسمعوا ثلاثة مرات صوتاً مرتفعاً يقول: "لقد مات الإله العظيم (بان)".

قال (ليلاند): "نعم. لقد مات الإله (بان). وأحجم عن الناظهر بذلك البوس المصطنع الذي يحب الفنانون الانغماس فيه. ثم انطفأ سيجاره فاضطر لطلب عود توابعه. قالت (روز): يا لروعه هذا الحديث. أتمنى لو أني عرفت بعضاً من التاريخ القديم".

قال السيد (ساندباش): "إنه لا يستحق اهتمامك. إيه، (أوستيس)؟" كان (أوستيس) قد فرغ من صنع نايه، فنظر إلى الأعلى بعبوس نزق تسمح عمناه له به. ولم يرد.

تناولت المحادثة مواضيع مختلفة ثم انتهت. كنا في عصر يوم مشرق من شهر أيار، وأضفي اللون الأخضر الفاتح لأوراق أشجار الكستناء الفتية لوناً جميلاً مختلفاً عن زرقة السماء الداكنة. كنا جميعاً جلوساً عند حافة الفسحة الخالية من الأشجار مأخوذين بالمنظر الجميل، وظل أشجار الكستناء خلفنا ضئيل على نحو ظاهر. خمدت كل الأصوات -على الأقل تلك الأصوات التي ذكرها: تقول الآنسة (روبنسون) إن سكون الطيور كان

⁽¹⁾ نيريد (Nereid) : حورية من حوريات البحر التي زعمت الأساطير الإغريقية أنهن من بنات إله البحر (نيروس).

⁽²⁾ أوريد (Oread) : حورية من حوريات الجبال التي ذكرت في الأساطير الإغريقية.

⁽³⁾ بان (Pan) : إله الغابات والمراعي عند الإغريق.

الإشارة الأولى للقلق الذي بان لها. تلاشت كل الأصوات، عدا ذلك، على بعد.

تمكنت من سماع صوت فرعين ضخمين من شجرة كستناء يتعاركان في الوقت الذي كانت فيه الشجرة تترنح. ثم أخذ صوت العراك يخف شيئاً، وأخيراً خبا ذلك الصوت أيضاً. لما نظرت إلى الأصابع الخضراء للوادي كان كل شيء ساكناً بلا حراك، وراح ذلك الشعور بالقلق الذي يعاني منه المرء عندما تسكن الطبيعة يستحوذ على.

فجأة هزنا جميراً صوت ناي (أوستيس) الحاد. لم أسمع في حياتي آلة موسيقية تطلق مثل هذا الصوت النشار الذي يصم الآذان.

قالت الآنسة (ماري روبنسون): "عزيززي (أوستيس). عليك أن تفك في رأس عمنك المسكينة (جوليا)".

أما (ليلاند)، الذي كان من الواضح أنه يغط في النوم، فقد استوى قاعداً. وعلق بقوله: "إنه ليدهشني جهل هذا الصبي لكل ما هو رفيع وجميل. ينبغي ألا أظن أنه وجد الطريقة التي يفسد بها سرورنا".

ثم خيم علينا الصمت المثير للقلق مرة ثانية. كنت حينئذ واقفاً أرافق نسمات البريج التي تطارد أوراق الشجيرات المقابلة لنا، وتتحيل لونها الأخضر الفاتح إلى أخضر قاتم وهي تخطر فوقها. انتابني شعور واهم من ذر بالشر؛ لذا استدرت، وندهشتني وجدت أن الجميع كانوا وقوفاً على أقدامهم يراقبون المشهد أيضاً.

من المستحيل وصف ما جرى بعد ذلك وصفاً منطقياً مترابطاً، لكنني أخلل من الاعتراف بذلك، رغم أن السماء الزرقاء المشرقة كانت فوقى، وغابت الربيع الخضراء تحتى، وألطف الأصدقاء حولي، ورغم كل ذلك فزعـت بشكل فظيع، فزعت لدرجة لا أريد أن أصل إليها ثانية في حياتي، فزعـت بشكل لم أعرفه من قبل ولن أعرفه بعد الآن. كما أتنى شاهدت في عيون الآخرين خوفاً مربكاً خالياً من المشاعر، حاولـت أفواهـهم أن تنطق،

وأيديهم أن تومي، لكن دون طائل، رغم أن كل ما يحيط بنا كان مزدهراً وجميلاً وصامتاً، وكان كل شيء ساكناً دون حراك، فقد بدأت هبات الريح تطوف فوق السفح الذي نقف عليه.

ما تحرك في البداية لم يسكن أبداً. يكفي القول إنه في ثانية واحدة كنا ننزع أنفسنا هاربين على سفح التل. (ليلاند) في المقدمة، يليه السيد (ساندباش)، بعده زوجتي، لكنني لم أبصر إلا لوهلة فقط، إذ أني ركضت عبر المساحة الصغيرة الخالية من الأشجار وعبر الغابة وفوق الأعشاب والصخور وتحت وابل من البراعم الجافة المنهمرة نحو الوادي.

ربما صارت السماء سوداء عندما ركضت، والأشجار عbara عن أعشاب قصيرة، وسفح التل طريقاً مستوياً؛ لأنني لم أسمع شيئاً، ولم أبصر شيئاً، ولم أشعر بشيءٍ، رغم أن قنوات الإحساس والإدراك لم تكن مغلقة. لم يكن خوفاً روحاً كما عرفه المرء في أوقات أخرى، بل كان خوفاً مادياً عارماً وفاسياً، يضرب على الآذان ويلقي غشاوة على العيون، ويملاً الفم بطعم بغيض. لم يكن البقاء على قيد الحياة خزياناً عادياً، لأنني كنت خائفاً، لا كإنسان، بل كحيوان.

(2)

لا أستطيع وصف خلاصنا أفضل من وصف بدايتها؛ لأن خوفنا انتهى كما بدأ، دون سبب. فجأة استطعت أن أبصر، وأن أسمع، وأن أسلع، وأن أبصق. عندما نظرت إلى الخلف شاهدت أن الآخرين قد توقفوا أيضاً. وخلال مدة وجيزة تجمعنا كلنا، رغم أن وقتاً أطول قد مر قبل أن نقدر على الكلام، ووقتاً أطول قبل أن نجرؤ على ذلك.

لم يصب أحد مما بأذى بالغ. زوجي المسكينة لوت كاحلها، (ليلاند) كسر أحد أظافره على جذع شجرة، وأنا جرحت أذني، ولم ألحظ ذلك إلا عندما توقفت.

كنا سكتاً، نحدق في وجه بعضنا بعضاً. فجأة أطلقت الآنسة (ماري

روبنسون) صيحة فظيعة: "أوه، أيتها السماء الرحيمة! أين (أوستيس)؟" وكادت أن تهوي لو لا أن أمسك بها السيد (ساندباتش).

قالت ابنتي (روز) التي كانت أكثرنا هدوءاً: "يجب أن نرجع أدراجنا، يجب أن نعود في التو. لكنني آمل، وأشعر بأنه سليم".

أما جبن (اليلاند) فقد دفعه إلى الاعتراض، لكن عندما وجد نفسه في جانب الأقلية، وخشيأن يبقى بمفرده، استسلم للغالبية.

قمنا أنا و (روز) بمساعدة زوجتي المسكينة، وقام السيد (ساندباتش) والأنسة (روبنسون) بمساعدة الأنسة (ماري). رجعنا ببطء صامتين، واستغرقنا أربعين دقيقة في صعود الممر الذي هبطناه في عشر دقائق.

كان حديثا غير مترابط، وهذا أمر طبيعي، لم يرغب أحد منا في تقديم رأيه عما جرى. كانت (روز) أكثرنا ثرثرة: وروعتنا جميعاً بقولها إنها كانت ستظل حبيثما هي.

قال السيد (ساندباتش): "أتعنين أنك لم تشعر بالضرر بالغ؟"

-"أوه، لقد شعرت بالخوف طبعاً. كانت بهذا أول من استخدم الكلمة لكنني شعرت بطريقة ما لو أنني تمكنت من التغلب عليه لكان الأمر مختلفاً، أي أنني لن أخاف أبداً، وهكذا رحت أحذكم".

لم تعبر (روز) عن ذاتها بطريقة صريحة كهذه من قبل أبداً، ولا زالت. إنه لفخر عظيم بالنسبة لها، وهي أصغرنا سنًا، أن تستعيد رباطة جأشها في ذلك الوقت العصيب.

ومضت تقول: "كان علي أن أتوقف، هذا ما اعتقدته، لو أنني لم أشاهد أمي وهي ترکض".

طمأنتنا تجربة (روز) قليلاً حيال (أوستيس). لكن شعوراً بالخطر سيطر علينا جميعاً ونحن نسلق بصعوبة المنحدرات المغطاة بأشجار

الكستاء بالقرب من المساحة الصغيرة الخالية من الأشجار. عندما وصلنا إلى تلك البقعة كانت السنّتا تتدلى من أفواهنا. وهناك، على الطرف الآخر حيث توجد بقايا غائتنا، كان (أوستيس) مستلقياً على ظهره دون حراك.

بعد أن استحضرت شيئاً من تفكيري صرخت فوراً: «هيي، أنت ليها الفرد الصغير! انهض!»

لكنه لم يستجب لي، كما أنه لم يرد عندما تحدثت معه عمته المسكينة. ولشدة فزعني الذي لا يمكن وصفه شاهدت سحلية من تلك السحالي الخضراء تقفز خارجة من تحت كمه عندما وصلنا إليه.

وقفنا نراقبه وهو مستلق بسكون، بدأت أحس بوخز في أذني متوقعاً انفجار العويل والدموع.

خرت الآنسة (ماري) على ركبتيها بجانبه ولمست يده المنكمشة والتي التف عليها العشب الطويل. عندما لمسته فتح عينيه وابتسم.

شاهدت تلك الابتسامة المميزة منذ ذلك الحين على وجه صاحبها، وعلى صوره المعدة للطبع على أوراق الزينة. لكن، حتى ذلك الحين، ظل (أوستيس) يرسم على وجهه ذلك التجهم الساخط العنيف، ولم نكن كلنا قد اعتدنا على تلك الابتسامة الفلفلة، والتي بدت بدون سبب دقيق.

أمطرته عمته بالقبل، التي لم يقابلها بالمثل، ثم خيم صمت حذر. بدا (أوستيس) طبيعياً وغير مضطرب؛ رغم أنه ينبغي أن يصاب بالدهشة نتيجة لسلوكنا غير العادي، ولو لم يمر بتجربة مدهشة شخصياً. حاولت زوجتي، ببراعة معدة سلفاً، أن تتصرف وكأن شيئاً لم يحدث.

قالت وهي تجلس لترىح قدميها: «حسن يا سيدي (أوستيس)، كيف أمضيت وقتك منذ أن تركناك؟»

-«شكراً لك يا سيدة (تايلر). لقد كنت سعيداً جداً».

-«وأين كنت؟»

- "هذا"

- "وبقيت مستلقياً طوال الوقت أيها الصبي الكسول؟"

- لا. ليس طوال الوقت."

- "ماذا كنت تفعل قبل ذلك."

- "أوه، كنت واقفاً أو جالساً."

- "قف وتجلس دون أن تفعل شيئاً! ألا تعرف الشعر الذي يقول [يجد الشيطان بعض الأذى الساكن لـ...]."

انطلق صوت السيد (ساندباش): "أوه سيدتي العزيزة، صه! صه!"
سكت زوجتي التي جرحت المقاطعة مشاعرها بشكل طبيعي ومضت مبتعدة. دهشت لرؤيتها (روز) تحمل مكانها على الفور، وبحرية أكثر من التي تبديها عادة، مررت أصابعها عبر شعر الصبي الأشعث.
قالت بسرعة: "(أوستيس)! (أوستيس)! أخبرني بكل شيء - كل شيء بالتفصيل".

استوى قاعداً ببطء، إذ كان مستلقياً طوال الوقت.

همس قائلاً: "أوه (روز).. زاد فضولي فاقتربت لسماع ما سيقوله. عندما فعلت ذلك لمح آثار أظلاف لبضعة من حيوانات الماعز على الأرض الرطبة تحت الأشجار.

علقت على ذلك بقولي: "يبدو أن بعض الماعز قد جاءت لزيارة تلك. لا أعلم أنها تأتي إلى هنا للرعي".

انتصب (أوستيس) على قدميه بمشقة وجاء ليرى، ولما رأى الآثار استلقى وتدحرج فوقها مثل كلب يتدرج وسط القاذورات.

بعد ذلك خيم صمت كصمت القبور لم يقطعه إلا حديث السيد (ساندباش)
الهادى.

قال: "أصدقائي الأعزاء من الأفضل أن نتعرف بالحقيقة بشجاعة.

أعرف أن ما سأ قوله الآن هو ما تشعرون به جميعكم. لقد كان إيليس قريباً منا مجسداً بصورة حية. وربما يكشف لنا الزمن عن بعض الأذى الذي ألحقه بنا. لكن، في الوقت الراهن، بالنسبة لي ومهما يحدث، أتمنى أن أصل إلى شكرأ لهذا الخلاص الرحيم".

بهذه الكلمات جثأ، وجثوت أنا أيضاً لدى رؤيتي الآخرين يقومون بذلك، رغم أنني لا أؤمن بأن الشيطان يمكنه أن يهاجمنا بصورة مرئية، كما قلت للسيد (ساندباش) فيما بعد. أتى (أوستيس) أيضاً وجثأ بصمت بين عمتيه بعد أن أشارت له عمتة.

لكن عندما فرغنا من الصلاة نهض على الفور وشرع في مطاردة شيء ما.

قال: "لماذا؟ لقد شطر أحدهم نايمي إلى نصفين".

[كنت قد رأيت (ليلاند) يحمل سكيناً مفتوحة بيده، وهو فعل مشبوه لا أستطيع إثباته بسهولة].

استأنف قائلًا: "حسن، إن الأمر ليس هاماً".

قال السيد (ساندباش): "ولم ليس هاماً؟" محاولاً بهذا الإيقاع بـ (أوستيس) ليحدثنا عن تلك الساعة الغامضة.

-"لأنه لم تعد بي حاجة إليه".

-"لماذا؟"

عندنذا ابتسם، وحيث لم يكن لدى أحد أي كلام يقوله، انطلقت بأقصى سرعة عبر الغابة وأمسكت بحمار لأحمل عليه زوجتي المسكينة إلى الفندق. لم يحدث شيء في غيابي، سوى أن (روز) طلبت من (أوستيس) أن يخبرها بما جرى، هذه المرة أشاح بوجهه بعيداً ولم يجبها ولو بكلمة.

حالما عدت انطلقنا جميعاً. سار (أوستيس) بصعوبة، وغالباً بألم، لذلك عندما وصلنا إلى بقية الحمير رغبت عمتاه في أن يعتلي أحدها، وأن يركبه

طوال طريق العودة إلى الفندق. كنت قد تبنت قاعدة وهي ألا أتدخل إطلاقاً بين الأقارب، لكنني خرقت القاعدة في هذا الموضع. وعندما انتهينا كنت محقاً جداً، فالتجربة القاسية بدأت بإذابة حمول (أوستين) وتلبيس عضله المتيسّة. سار برجولة، لأول مرة في حياته، شامخ الرأس، وهو يستنشق نفساً عميقاً ينفع به صدره. المحت راضياً إلى الآنسة (ماري روبنсон) أن (أوستين) بدأ أخيراً يشعر بالفخر في مظهره الشخصي.

تنهى السيد (ساندبانش) وقال إنه يجب مراقبة (أوستين) بحذر لأن أحداً منا لم يقدر على فهمه بعد. وتنهى أيضاً الآنسة (ماري روبنсон) التي تقدّي به كثيراً، بل وأكثر من ذلك في اعتقادها.

قلت: "هيا، هيا يا آنسة (روبنсон)، إن (أوستين) لا يشكو من شيء. إن تجاربنا هي الغريبة، وليس هو، لقد دهش لمغادرتنا المفاجئة، ولهذا بدا غريباً جداً عندما عدنا. إنه سوي تماماً، ولو افترضنا أنه غير سوي فحاله تتحسن".

قال (ليلاند): "وهل تأليه الألعاب الرياضية، وعبادة الأنشطة البربرية يمكن اعتبارها تحسناً؟ وصدق بعين مؤهاً الأسى بـ (أوستين) الذي توقف ليسلق صخرة ويقط بعضها من ثبات (بخور مريم)^(٤)، وتتابع قائلاً: 'والرغبة المحمومة لتفع الأشياء الجميلة التي جبتنا الطبيعة بها، هي تعتبر تحسناً أيضاً؟'

إن الرد على هذه الملاحظات ليس إلا ضرباً من ضروب إصابة الوقت. بخاصة عندما تصدر هذه الملاحظات من فنان فاشل يعني من إصابة إصبع من أصابعه. حولت الحديث بسؤاله عما يجب علينا أن نقوله في الفندق. بعد قليل من المناقشة، تم الاتفاق على ألا نقول شيئاً، سواء في الفندق، أو في رسالتنا التي سوف نرسلها إلى أهلينا. إن قول الحقيقة الملحة، الذي لا يتسبب إلا بتذهول والإزعاج لسامعيها، هو تصرف

^(٤) بخور مريم: نبتة عشبية ذات أزهار جميلة.

خاطئ في رأيي، وبعد طول نقاش، حملت السيد (ساندباش) على الإذعان لوجهة نظري.

لم يشارك (أوستيس) في نقاشنا، كان يركض كصبي حقيقي في الغابة التي تقع على يميننا. حال شعور غريب بالخجل بيننا وبين مكاشفته بصرامة عن خوفنا. كان من المنطقي أن نوصل إلى نتيجة مفادها أن هذا لن يكون له إلا القليل من التأثير عليه.

لذلك اضطررنا عندما عاد نحونا حاملاً حزمة من أزهار الأكانثوس، وهو ينادي: "هل تتوقعون أن نجد (جينارو) عندما نعود؟"

(جينارو) هو نادل مؤقت، أخرق، وصياد وقع، قدم من (مينوري) ليحل مكان (عمانوائيل) الظريف والذي يجيد الإنكليزية.

بالنسبة له فإننا ندين له بغضتنا، ولم أستطع أن أفهم السبب الذي يدفعه لرؤيته، ما لم يكن الاستهزاء بسلوكنا.

قالت الآنسة (روبنسون): "نعم، بالطبع سيكون هناك. لم تسأل يا عزيزي؟"

-"أوه، أظن أنني أحب رؤيته."

فرفع السيد (ساندباش) باصبعه قائلاً: "ولماذا؟"

-"لأنني، لأنني أريد ذلك. أريد ذلك. لأنني، لأنني أريد.." وراح يرقص بعيداً نحو قلب الغابة المظلم على أنغام كلماته.

قال السيد (ساندباش): "هذا غير عادي على الإطلاق. هل أحب (جينارو) من قبل؟".

قالت (روز): "لم يمض على وجود (جينارو) سوى يومين، وأعلم أنهما لم يتبدلا الحديث إلا مرات معدودة".

كانت معنويات (أوستيس) ترتفع في كل مرة يعود فيها من الغابة. جاءنا مرة وهو يصبح مثل هندي متواضع، ومرة ثانية اعتقاد أنه كلب، وفي

ثالثة عاد وبين ذراعيه أرتب بري مسكين مصاب بالدوار، ويخشى أن يتحرك. كان يزداد صخباً حسب ظني، وسررنا جميعاً لمغادرتنا الغابة وهبوطنا درجات الممر المؤدي إلى (رافيللو). كان الوقت متاخراً، وبدأ الظلام بالهبوط فسرنا بأقصى سرعة، و(أوستيس) يقفز في مقدمتنا مثل عنزة.

في المكان الذي يلتقي فيه الممر المترابط بالطريق الأبيض وقعت الحادثة التالية غير العادية لذلك اليوم غير العادي. كان هناك ثلاثة نسوة واقفات بجانب الطريق. كن عائدات من الغابة متلئماً، ووقفن ليضعن حزم الحطب الثقيلة فوق الحاجز المنخفض للطريق. توقف (أوستيس) أمامهن، وبعد لحظة من التردد خطا نحوهن وطبع قبلة على خد المرأة الواقفة من جهة اليسار.

قال السيد (ساندباش) متعجبًا: "صديق الطيب، هل فقدت عقلك نهائياً؟" لم يقل (أوستيس) شيئاً، لكنه قدم بعضاً من أزهاره إلى المرأة العجوز، ثم مضى مسرعاً. نظرت إلى الوراء فرأيت أن رفيقتي المرأة العجوز كانتا أكثر دهشة مما جرى. أما هي فقد وضعت الأزهار في صدرها وتممت بالبركات.

هذه التحية للمرأة العجوز كانت المثال الأول لسلوك (أوستيس) الغريب، ودهشنا لذلك وأخذنا حذرنا. لم تكن هناك فائدة من الحديث معه، لأنّه إما أن يقدم إجابات سخيفة، وإما أن يمضي مبتعداً دون أن يجيب على الإطلاق.

لم يتطرق في طريق عودته إلى ذكر (جينارو)، فأملت أن يكون قد نسي الموضوع. لكن عندما وصلنا إلى (بياتزا)، أمام الكاتدرائية، صاح بأعلى صوته: "(جينارو)! (جينارو)!" وركض صاعداً الدرج القصير المفضي إلى الفندق. كما كان متاكداً فقد وجد (جينارو) في نهاية الممر وقد برز ذراعاه وساقام من بزة النايل الظريف الصغير الذي يجيد الإنكليزية،

وفوق رأسه قبعة الصيادين القفرة - لقد اعترفت صاحبة الفندق المسكينة بأنها مهما بذلت من جهد للإشراف على تحسين مظهره فإنه يعمل دوماً على الإخلال بزینته قبل أن تستهي منه.

وثب (أوستيس) لملقاته، وقفز في أحضانه، وطوق عنقه بذراعيه. لم يحدث هذا أمامنا نحن فقط، بل بوجود صاحبة الفندق وخادمة غرف النوم والبوابة ، وسيدتين أمريكيتين جاءتا قبل بضعة أيام للإقامة في الفندق الصغير .

إنني أصر دوماً على التصرف بأسلوب مهذب تجاه الإيطاليين، وإن كانوا لا يستحقون ذلك غالباً، لكن هذا السلوك الودي غير المميز يعد أمراً صعباً، ولا يؤدي إلا إلى رفع الكلفة والإهانة للجميع. انتحب جانباً بالأنسة (روبنسون)، وطلبت منها أن تسمح لي أن أتحدث بجدية مع (أوستيس) حول موضوع التعامل مع أفراد أقل منه مقاماً. وافقت على طلبي، لكنني قررت أن أنتظر إلى أن تهداً قليلاً حال الصبي المثير للسخرية بعد هذا اليوم المثير. في غضون ذلك قام (جينارو) بحمل (أوستيس) إلى الفندق بدلاً من إحضار طلبات السيدتين الجديدتين، وكأن ذلك هو الأمر الطبيعي في العالم.

سمعته وهو يمر بجانبي يقول: "أو كابيتو" هذه العبارة باللغة الإيطالية تعني [لقد فهمت]، لكنني لم أفهمقصد من هذه الكلمات؛ لأن (أوستيس) لم يستحدث إليه. زاد هذا من ارتباكتنا، وفي اللحظة التي جلسنا فيها إلى مائدة العشاء كانت تخيلتنا وأسلحتنا قد استفدت كل ما لديها.

حذفت من هذه الرواية التعليقات المختلفة التي أطلقـت، رغم أن بعض هذه التعليقات قيمة وتستحق التدوين. لكن، لمدة ثلاثة أو أربع ساعات، عبر سبعة منا عن الارتباك بسبيل من عبارات التعجب المناسبة وغير المناسبة. حاول البعض أن يربط بين سلوكنا عصر اليوم وبين سلوك (أوستيس) الآن. البعض الآخر لم ير وجود أي علاقة على الإطلاق. كان السيد (ساندباش) لا يزال يعتقد باحتمال تأثيرات الشيطان، ويقول إنه يجب أن يُعرض على

طبيب أيضاً. أما (ليلاند) فقد رأى بمفرده أن الأمر هو عبارة عن تطورات في شخصية "ذلك الصبي الصامت المحافظ". أكدت (روز)، ولدهشتي، أن كل ما جرى يمكن التغاضي عنه، في حين بدأت أرى أن الغلام بحاجة إلى جلد عنيف. أصيّبت الانسان (روبنسون) بالحيرة وسط هذه الآراء المتعارضة، ومالتا في البداية إلى القيام بمراقبة دقيقة، ثم إلى الإذعان، ثم إلى العقاب الجسدي، ثم إلى ملح (إينو) بنكهة الفاكهة.

مر العشاء بسلام، رغم أن (أوستيس) كان مضطرباً بشكل فظيع، ورغم أن (جينارو)، كالمعتاد، قد أسقط السكاكيين والملاعق، وتنحنح وتنتفع. لم يكن يعرف إلا بعض كلمات إنكليزية، وكنا نحدثه بالإيطالية ليعرف ما هي طلباتنا. طلب (أوستيس)، الذي استعاد بعض نشاطه، قليلاً من البرتقال. ولشدة انزعاجي، استخدم (جينارو) في رده ضمير المتكلم بصيغة المفرد - وهي صيغة لا تستخدم إلا في الحديث بين شخصين متساوين في المرتبة الاجتماعية وترتبطهما علاقة ودية. لقد جلب (أوستيس) ذلك على نفسه، لكن وفاححة من هذا القبيل كانت مهينة لنا جميعاً، فقررت أن أنكلم، وأن أنكلم على الفور.

عندما سمعته ينطف الطاولة مضيّت إليه، وبعد أن استحضرت لغتي الإيطالية أو النابولية بالأحرى - فاللهجات العامية الجنوبية رديئة جداً - قلت له: "(جينارو)! سمعتك تخاطب سنيور (أوستيس) بـ (تي)."

-"هذا صحيح".

-"أنت مخطئ في هذا. عليك أن تستخدم (لي) أو (فو)، فهي صيغة أكثر تأدباً. وتذكر أنه عليك أن تتصرف معه باحترام دوماً، وإن كان سنيور (أوستيس) يبدو سخيفاً وأحمق بعض الأحيان، على سبيل المثال بعد ظهر اليوم؛ لأنه شاب إنكليزي نبيل، وأنت لست سوى صياد إيطالي فقير".

أعلم يقيناً أن الحديث كان متعرضاً جداً، لكن باللغة الإيطالية يمكنك أن تقول أشياء لا تحلم أن تقولها باللغة الإنكليزية، أضف إلى ذلك، أنه من

الخطأ أن تتحدث برفقة مع أشخاص من تلك الطبقة، إنك إذا لم توضح الأمور لهم بصراحة فيسرون أن يسيئوا فهم قصدك عن خبث. لو وجهت مثل هذه الملاحظات إلى صياد إنكلزي شريف لوجه لكمة بقبضة يده إلى عيني، لكن الإيطاليين الحقراء المنحطين لا يتمتعون بالأنفة.

تنهد (جينارو) وقال: "هذا صحيح".

قلت: "صحيح تماماً".

ثم استدررت لأمضي. لكنه أثار سخطي عندما سمعته يضيف قائلاً:
"لكن هذا غير مهم أحياناً".

-"صحت فيه: "ماذا تقصد"؟

اقترب مني وهو يومئ باصبعه، وقال: "سنيور (تايلر) إني أرغب في أن أقول لك هذه الكلمات. إذا طلب مني (أوستازيو) أن أخاطبه مستخدماً (فوا) فسوف أخاطبه مستخدماً (فوا)، وإلا فلا".

بهذه الكلمات أمسك بالصينية التي وضع عليها آنية العشاء وانطلق خارج الغرفة، وسمعت صوت تحطم كأسين على أرض الساحة.

غضبت أشد الغضب، وخرجت لمقابلة (أوستيس)، لكنه كان قد أخذ إلى النوم. أما صاحبة الفندق التي كنت أود التحدث معها فقد كانت مشغولة. بعد المزيد من التساؤلات الغامضة التي طرحناها بطريقة غير مفهومة نظراً لوجود(جانيت) والسيدتين الأميركيتين، ذهبنا جميعاً إلى النوم أيضاً بعد يوم مرهق وغير عادي على الإطلاق.

(3)

لكن النهار لم يكن شيئاً يذكر مقارنة بالليل.

أظن أنني قد نمت حوالي أربع ساعات عندما استيقظت فجأة ظاناً أنني سمعت ضجة في الحديقة، وعلى الفور، وقبل أن أفتح عيني، تملكتني خوف فظيع بارد - ليس خوفاً من شيء يجري، كالذعر الذي انتابنا في الغابة، بل

خذ وفاً من شيء قد يحدث.

تقع غرفتنا في الطابق الأول، وتطل على الحديقة - أو الرواق. إنه دبارة عن قطعة من الأرض على شكل إسفين مغطاة بالورود والعرائش، وتختلقها بعض الممرات الإسفلتية. يتأخر الرواق الجانب الأصغر من الفندق، ويحيط بالطرفين الطويلين جدار لا يرتفع أكثر من ثلاثة أقدام من جهة الرواق، لكن ارتفاعه يبلغ عشرين قدماً من جهة أراضي الزيتون لأن الأرض تحدُّر بشدة.

ورع نسللت نحو النافذة وأنا أرتجف من رأسي إلى أخمص قدمي. شاهدت لدينا أبيض اللون يختر بسرعة فوق الممرات الإسفلتية. لشدة فزعِي لم يمكن من الرؤية بوضوح؛ واتخذ الشيء على ضوء النجوم الخفيف أشكالاً غريبة. صار على هيئة كلب ضخم، ثم خفاش هائل الحجم، ثم كثلة من الغيم تتحرك بسرعة. ثم أخذ يقفز مثل كرة، أو يطير كطائرة لمسافات قصيرة، أو ينزلق ببطء كشبح. لم يصدر الشيء أي صوت، رغم أن صوت حركته يشبه وقع أقدام بشرية. أخيراً فرض التعليل الواضح نفسه على تفكيري المضطرب، وتحققت أن (أوستيس) قد غادر سريره، وأننا سنواجه المزيد من المتعاب.

ارتديت ملابسي بسرعة، وهبّت إلى غرفة الطعام المنفتحة على الرواق، وكان الباب مفتوحاً. زال خوفي شيئاً، لكنني قاومت مدة خمس دقائق كاملة شعوراً غريباً بالجبن يدعوني ألا أتدخل في شأن الفتى الغريب المسكين، وأن أتركه يتجلو وكأنه شبح مكتفياً بمراقبته من النافذة لثلاثيبيه مكروه.

لكن في النهاية انتصرت الدوافع الأفضل، ففتحت الباب، وناديت: "(أوستيس)! لماذا تقوم بهذا الأمر؟ ادخل فوراً."

توقف عن سلوكه الغريب، وقال: "إنِّي أكره غرفة نومي. لا أستطيع أن أبقى فيها، إنها صغيرة جداً."

- تعال! تعال! لقد تعجبت من التصنيع. إنك لم تشتكي منها قبل الآن إطلاقاً.

- إضافة إلى ذلك، لا أستطيع أن أرى منها أي شيء، لا أزهار، ولا أوراق، ولا سماء، لا أرى سوى جدار حجري.

من المؤكد أن إطلالة غرفة (أوستيس) محدودة جداً، لكن، كما قلت له، لم يشتكي من ذلك قبلاً.

- (أوستيس)، إنك تتحدث كطفل. ادخل! أرجو منك أن تمثل لي على الفور.

لكنه لم يتحرك.

ثم أضفت قائلاً: "حسن جداً، سوف أحملك إلى الداخل بالقوة". وخطوت نحوه.

إلا أنني اقتنعت بسرعة بعبثية مطاردة فتى عبر شبكة من الممرات الإسفلاتية، وعدلت عن ذلك إلى استدعاء السيد (ساندباش) و (ليلاند) لمساعدتي.

عندما رجعت معهما كانت حالته قد زادت سوءاً. لم يرد علينا عندما تحدثنا معه، لكنه راح يغنى ويثرثر مع نفسه بطريقة جد مخيفة.

قال السيد (ساندباش) بشجاعة، وهو ينفر على جبهته: "إنها حالة تستوجب استدعاء طبيب".

كان قد توقف عن الركض، وطفق يغني، بصوت منخفض في البداية، ثم بصوت مرتفع -غنى تمرین خمسة أصابع، وسلام موسيقية، وأنغام تراويل، ومقاطع من (فاغنر) -سواء شيء خطط على ذهنه. ازداد صوته غير الشجي قوة، وأنهى غناءه بصرخة مدوية ترددت كمدفع بين الجبال أيقظ بها كل من بقي نائماً في الفندق. أطلت زوجتي المسكينة وابنتاي من نواذهن، وقرعت السيدتان الأمريكية جرسهما بعنف.

صرخنا جميعاً: "أوستيس"). توقف! توقف أيها الفتى العزيز، وادخل الفندق".

هز رأسه رافضاً، وانطلق مرة أخرى، متهدلاً هذه المرة. لم أسمع مثل هذا الحديث غير العادي من قبل. سوف نضحك في المستقبل عندما نذكر أنه لم يكن يملك إحساساً جمالياً، وأنه حاول بملكة صبيانية لاستخدام الكلمات أن يعالج مواضيع وجده الشعراً العظام أنها أعظم من قدراتهم. كان (أوستيس روبنسون)، الذي يبلغ الرابعة عشرة من عمره، واقفاً بثياب النوم يحيي ويمدح ويبارك القوى والظواهر العظيمة للطبيعة.

تحدث أولاً عن الليل والنجوم والكواكب التي تعلو رأسه، وعن أسراب الحشرات والهوام التي دونه، وعن الصخور الضخمة المغطاة بأزهار شفائق النعمان والأصداف الهاجعة في البحر غير المرئي. تحدث عن الأنهار والشلالات، وعن عناقيد العنبر الناضجة، وعن قمة بركان (فيزوف) التي تطلق الدخان، وعن فتوات النار الدقيقة التي تتسبب في انطلاق الدخان، وعن أعداد السحالى الكثيرة المستلقية والتي تتلوى في شفوق الأرض الملتهبة، وعن وابل أوراق الورود البيضاء التي أمطرت شعره. ثم تحدث عن المطر والريح التي تغير كل الأشياء، وعن الهواء الذي تحيا به كل الأشياء، وعن الغابة التي يمكن أن تخفي فيها كل الأشياء.

بالطبع كان الموقف غريباً جداً إلى حد السخرية: حتى أنه كان في مقدوري أن أعارض (ليلاند) بخصوص ملاحظة سمعتها وهي أن "الكاريكاتير الشيطاني لكل ما يجري هو أكثر قدسيّة وجمالاً في الحياة".

واستمر (أوستيس) في شعر حواري مثير للشفقة لم يكن سوى طريقته في التعبير: "بعدن هناك البشر، لكنني لا أستطيع وصفهم جيداً".

و BOTH جانب جدار الرواق، ووضع رأسه فوق ذراعيه.

همس (ليلاند): "حان الوقت. أكره التلصص، لكننا انطلقا مسرعين وحاولنا رؤيته من الخلف. كان ساهماً، وعيناه تطرفان، لكنه استدار فجأة

لينظر إلينا. كان يبكي، وذلك حسبما استطعت رؤيته على ضوء النجوم. اندفع (البلاند) نحوه مرة ثانية، وحاولنا محاصرته بين الممرات الإسفليّة، لكن دون أدنى قدر من النجاح.

عدنا لاهثين خائبين، تركناه لجنونه بين الممرات في الزاوية البعيدة من الرواق، لكن ابني (روز) أوحى لنا بفكرة.

نادتني من النافذة: "أبي. إذا استدعيت (جينارو) فربما يستطيع أن يمسكه لك".

لم تكن لدى رغبة في طلب أي معروف من (جينارو)، لكن بما أن صاحبة الفندق ظهرت على ساحة المشهد فقد طلبت منها أن تستدعيه من مستودع الفحم حيث ينام، وأن تقنعه ليحاول بذلك ما في وسعه.

عادت بسرعة، وبعد برهة لحق بها (جينارو) مرتدياً معطفاً دون سترة أو قميص أو صدرية، وما بدا أنه كان سروالاً رثاً تم قصه من فوق الركبة للخوض في الماء. قامت صاحبة الفندق؛ التي تعرف شيئاً من العادات الإنكليزية، بتوبّيشه لمظاهره غير اللائق، وحتى غير المحترم.

-"إني أرتدي معطفاً وسروالاً. ماذا تريدين أكثر من هذا؟"

تدخلت فانلا: "لا بأس سنيورة (سكافيتي). بما أنه لا يوجد معنا سيدات فلا أهمية لهذا. ثم التفت إلى (جينارو) وقلت له: "إن عمي سنيور (أوستاني) تريدان منك أن تحضره إلى الفندق".

لم يرد.

-"هل تسمعني؟ إنه ليس على ما يرام. إني أمرك أن تعود به إلى الفندق".

قالت سنيورة (سكافيتي): "حضره! حضره!" وهزته من ذراعه بشسونة.

-"إن (أوستاني) على ما يرام حيث هو".

صرخت سنيورة (سكافيني): "أحضره! أحضره!" وأطلقت سلسلة من الكلمات الإيطالية. يسرني أن أقول لكم إنني لم أستطع متابعتها. نظرت بعصبية إلى نافذة الآنسين، لكنهما لم تكونا تعرفان أكثر مني، وإنني ممتن لأن أحدهما لم يلقط كلمة من جواب (جينارو).

أخذ الاثنان يتصلحان لمدة عشر دقائق، وفي النهاية اندفع (جينارو) عائداً إلى كوخ الفحم وانفجرت سنيورة (سكافيني) بالبكاء لأنها تكن تقديرها عظيمًا لزلانها الإنكليز.

تنهدت قائلة: "إنه يقول إن سنيور (أوستيس) على ما يرام حيث هو، وإنه لن يقوم باحضاره. لا أستطيع القيام بأكثر من هذا".

نكتسي أستطيع، لأنني ووفقاً لأسلوبي البريطاني الغبي لدى بعض المعرفة بالشخصية الإيطالية. لحقت بالسيد (جينارو) إلى حيث ينام، فوجده متكوناً فوق كيس قذر.

قلت له: "أتمنى منك أن تحضر سنيور (أوستيس) لي".

أطلق في وجهي رذا غير مفهوم.

- إذا أحضرته لي فسوف أعطيك هذه. وأخرجت من جيبها ورقة نقدية جديدة من فئة عشرة لير.

لم يرد هذه المرة.

تابعت قائلة: "هذه الورقة تساوي قطعة العشرة لير الفضية". كنت أعرف أن الإيطاليين الفقراء لا يمكنهم أن يفكروا في مبلغ ضخم بمفرده. - أعرفها".

- وهي تساوي مئتي سولدي".

- إني لا أستحقرها. (أوستازيو) صديقي".

أعدت الورقة النقدية إلى جنبي، فقال: "أضعف إلى ذلك أنك لن تعطنيها".

- "إني رجل إنجليزي، وإنجليز دوماً يفون بوعدهم".

- "ذلك صحيح".

مدحش كيف أن معظم الأمم الكاذبة تثق بنا. بالفعل إنهم يتقون بنا أكثر مما نثق نحن ببعضنا بعضاً. رفع (جينارو) رأسه وظل جائماً فوق كيسه. كان الظلام حالكاً فلم أتمكن من مشاهدة وجهه، لكنني استطعت أن أحس بأنفاسه اللاهثة الحارة المشبعة برائحة الثوم، وأدركت أن الجشع الداخلي لأهل الجنوب قد سيطر عليه.

- "لا أستطيع أن أحضر (أوستازيو) إلى الفندق، فقد يموت هناك".

أجبته بعلم: "لست مضطراً للقيام بذلك. عليك أن تحضره إلي. وسوف أقف خارجاً في الحديقة".

ببيدا وافق الشاب التافه، وكأن الأمر يختلف كثيراً.

- "لكن أعطني ورقة العشرة لير أولاً".

- "لا". لأنني كنت أعرف مع أي نوع من الأشخاص علي أن أتعامل. فمن يخن مرة يخن دوماً.

عدنا إلى الرواق، ودون أن ينطق بأي كلمة انطلق (جينارو) نحو المكان البعيد الذي وصلنا منه صوت خطوات راكضة. ابتعدنا، أنا والسيد (ساندباتش) و (ليلاند)، عن الفندق، وتوارينا عن الأنظار خلف عرائش الورود البيضاء.

سمعت صوتاً ينادي (أوستازيو)، شئه صيحات ابتهاج من الفتى المسكين. توقف الجري، وسمعنادهما يتحادثان. أخذت أصواتهما بالاقتراب. واستطعت أن أميزهما عبر النباتات المتسلقة، الشكل المتنافر للشاب، والفتى الصغير المكمل بالبياض.

كان (جينارو) يعانق (أوستازيو)، أما (أوستازيو) فيتحدث بلغته الإيطالية الطليفة وغير الدقيقة.

سمعته يقول: "أفهم كل شيء تقريباً. الأشجار، والتلل، والنجوم، والمياه، يمكنني أن أراها جميعاً. لكن أليس غريباً أنني لا أستطيع أن أفهم البشر ولو قليلاً؟ أتعرف ما أقصد؟".

قال (جيـنارو) بشجاعة: "لقد فهمتـك". وأنزل ذراعـه عن كتف (أوسـتـيس).

لـكنـتـي فـرـكتـ الـورـقةـ النـقـديـةـ فـيـ جـبـيـ، فـسـمـعـ صـوـتـهـاـ. هـزـ يـدـهـ وـأـعـادـهـاـ عـلـىـ كـتـفـ (أـوـسـتـيسـ)، فـأـمـسـكـ بـهـاـ (أـوـسـتـيسـ)ـ بـدـورـهـ دـوـنـ أـنـ يـشـبـهـ بـشـيـءـ. تـابـعـ (أـوـسـتـيسـ): "إـنـهـ لـأـمـرـ غـرـيبـ!" اـقـتـرـبـاـ مـنـ كـثـيرـاـ "يـدـوـ وـكـأـنـ... وـكـأـنـ...".

انـقضـضـتـ وـأـمـسـكـ بـذـرـاعـهـ، وـأـمـسـكـ (الـيلـانـ)ـ بـذـرـاعـهـ الـأـخـرـىـ، وـأـلـقـىـ السـيـدـ (سانـدـبـاشـ)ـ بـنـفـسـهـ عـلـىـ قـدـمـيـهـ. أـطـلـقـ صـرـخـاتـ حـادـةـ تـصـمـ الـآـذـانـ مـاـ جـعـلـ الـورـودـ الـبـيـضـاءـ، الـتـيـ تـنـسـاقـطـ باـكـراـ ذـلـكـ الـعـامـ، تـتـهـرـ فـوـقـاـ خـلـلـ جـرـهـ دـاخـلـ الـفـنـدقـ.

حـالـمـاـ دـخـلـنـاـ الـفـنـدقـ تـوقـفـ عـنـ الـصـرـاخـ، لـكـنـهـ انـفـجـرـ باـكـياـ بـصـمـتـ، وـسـالـتـ الدـمـوـعـ عـلـىـ وـجـيـهـ الـمـتـجـهـ إـلـىـ الـأـعـلـىـ.
راـحـ يـناـشـدـنـاـ: "لـيـسـ إـلـىـ غـرـفـتـيـ، إـنـهـ صـغـيرـةـ جـداـ".

ملـأـتـيـ نـظـرـتـهـ الـكـنـبـيـةـ أـسـىـ، لـكـنـ مـاـ الـذـيـ فـيـ وـسـعـيـ أـنـ أـفـعـلـهـ؟ أـضـفـ إـلـىـ ذـلـكـ أـنـ نـافـذـةـ غـرـفـتـهـ هـيـ الـوـحـيدـةـ الـمـحـصـنـةـ بـقـضـبـانـ حـدـيدـيـةـ.
قـالـ السـيـدـ (سانـدـبـاشـ): "لـاـ بـأـسـ أـيـهـ الـفـتـىـ، سـأـتـحـلـ رـفـقـتـكـ حـتـىـ الصـبـاحـ".

هـنـاـ جـدـدـ صـرـاعـهـ الـمـتـشـنجـ: "أـوـهـ، أـرـجـوـكـ. لـيـسـ ذـاكـ. اـفـلـعـواـ أـيـ شـيـءـ إـلـاـ ذـلـكـ أـعـدـكـ بـأـنـ أـسـتـلـقـيـ سـاـكـنـاـ وـأـلـاـ أـبـكـيـ مـاـ اـسـتـطـعـتـ إـلـىـ ذـلـكـ سـبـبـلاـ، فـيـ حـالـ تـرـكـتـمـونـيـ وـحـيدـاـ".

وـهـكـذاـ وـضـعـنـاهـ فـيـ السـرـيرـ، وـغـطـيـنـاهـ بـالـمـلـاءـةـ، وـتـرـكـنـاهـ يـنـشـقـ بـمـرـارـةـ

فائلأً: "رأيت تقريباً كل شيء، والآن لا أستطيع أن أرى شيئاً".

أخبرنا الآنسين (روبنسون) بكل ما جرى، وعدنا إلى غرفة الطعام حيث وجدنا سنيورة (سكافيفي) و (جينارو) يتهامسان. جاء السيد (ساندباتش) بورقة وقلم وراح يكتب رسالة إلى الطبيب الإنكليزي في (نابولي). أخرجت الورقة المالية على الفور ورميّت بها على الطاولة إلى (جينارو).

قلت متوجهماً: "هاك أجرك". ذلك لأنّي كنت أفكّر في الثلاثين قطعة الفضية.

قال (جينارو): "شكراً جزيلاً يا سيدي" وأخذها.

كان على وشك المغادرة عندما سأله (يلاند)، الذي يصعب التفريق بين اهتمامه وعدم مبالاته، عما قصدّه (أوستيس) بقوله "إنه لم يستطع فهم البشر إلا قليلاً".

-"لا أستطيع القول، فسيور (أوستازيو) يتمتع بذهن حاد". (سررت لأنّي لاحظت شيئاً من الاختلاف) "إنه يفهم الكثير من الأشياء".

إلا أن (يلاند) أصر فائلأً: "لكني سمعتك تقول إنك فهمت".

-"إنّي أفهم، لكنّي لا أستطيع أن أشرح. إنّي لست سوى صيدلاني باس، مع ذلك اسمع: سأحاول".

رأيت لخوفي أن سلوكه بدأ يتغير فحاولت أن أوقفه، لكنه جلس على حافة الطاولة وانطلق بشرح بعض التعليقات غير المرابطة.

وعلى أخيراً بقوله: "إن ما جرى محزن جداً. لكن ماذا أستطيع أن أفعل؟ إنّي مسكون، لست أنا السبب".

انسحبت بازدراء، وتابع (يلاند) في طرح الأسئلة، كان يريد أن يعرف من هو الشخص الذي كان (أوستيس) يستحضره في ذهنه عندما نكلم.

أجابه (جينارو) بجرأة: "هذا سهل. إنه أنت، أو أنا، إنه أي شخص في

هذا الفندق، وكثيرون خارجه. إذا كان يرحب في أن يروح عن نفسه فإننا نزعجه، إذا طلب أن يبقى بمفرده فإننا نسبب له الإضطراب. لقد بحث عن صديق، لكنه لم يجد صديقاً في الخامسة عشرة من عمره. ثم وجدني، وفي الليلة الأولى قمت أنا الذي كنت في الغابة وأفهم الأشياء أيضاً - بخيانته وأرسلته ليموت. لكن ماذا في وسعي أن أفعل؟"

قلت: "يا للرقة! يا للرقة!".

- "أوه، إنه سيموت حتماً. إنه سينام في الغرفة الصغيرة طوال الليل، وفي الصباح سنجده ميتاً. إني موقن من ذلك".

قال السيد (ساندباش): "حسن، لدى حل. سأقيم معه الليلة".

- "لقد جلس (فيلومينا غيوستي) مع (كاترينا) طوال الليل، لكن (كاترينا) كانت ميتة في الصباح. لم يسمحوا لها بالخروج، رغم رجائي لها، فتوسلت، وشتمت، وقرعت الباب، وتسلقت الجدار، كانوا حمقى جهلاء فظنوا أنني أريد أن أخطفها. وفي الصباح كانت ميتة".

سألت سيدنة (سكافيني): "ما كل هذا الهراء؟"

أجبت: "إنها من القصص التي يشيعها الناس، ولديه السبب، من بين كل الناس ليكررها".

واستأنف قائلًا: "والآن أنا حي أرزق، لأنه ليس لي أبوان، ولا أقارب، ولا أصدقاء، لذلك عندما حلت أول ليلة استطعت أن أجري في الغابة، وأن أسلق الصخور، وأن أقفز في الماء، حتى حققت كل رغباتي".

سمعنا صرخة من غرفة (أوستيس)، صرخة واهنة لكنها متصلة، كصوت الريح يأتي من غابة بعيدة ليسمعه شخص يقف ساكناً.

قال (جينارو): "كان ذلك آخر صوت أطلقته (كاترينا). كنت عندها متمسكاً بناذتها حين اخترق سمعي".

ثم رفع يده التي يمسك بها بالورقة النقدية، وشتم بحزن السيد

(ساندباتش)، و(ليلاند)، وشتمني أنا أيضاً، وشتم القدر. لأن (أوستيس) كان يحضر في الطابق العلوي. هكذا هي طريقة التفكير لدى العقل الجنوبي، وأعتقد دون ريب أنه ما كان ليتحرك بعد ذلك لو لا أن (ليلاند) ذلك الأحمق قام بقلب المصباح بمرفقه. إنه مصباح حديث ذاتي الانطفاء، أحضرته سنيورة (سكافيتى) بناء على طبى الخاص بدلاً من المصباح الخطر الذى كانت تستخدمه. والنتيجة أن المصباح انطفأ، وأثر هذا التغير المادى من النور إلى الظلمة على الطبيعة البهيمية لـ (جينارو) تأثيراً أقوى من تأثير كل الكلمات المنطقية والمعطلة.

شعرت، أكثر من أن أرى، بأنه غادر الغرفة ونادى السيد (ساندباتش) قائلاً: "هل تحمل مفتاح غرفة (أوستيس) في جيبك؟"

لكن السيد (ساندباتش) و(ليلاند) كانوا جاثمين على الأرض وكل منهما يظن أنه يمسك بـ (جينارو). أضعنا وقتاً ثميناً في البحث عن عود ثقاب. لم يكن لدى السيد (ساندباتش) وقت سوى ليقول إنه ترك المفتاح في الباب ل القوم الآستان (روبنسون) بفتحه إذا أرادتا زيارته (أوستيس)، وإذا هنا نسمع صرجة على الدرج حيث كان (جينارو) يربط حاملاً (أوستيس) إلى الطابق الأرضي.

اندفعنا وتعثينا في الممر فرعاً وهربا صاعدين الدرج إلى الطابق العلوي.

صاحب سنيورة (سكافيتى): "لقد وقعا الآن، ليس أمامهما مخرج آخر".
كنا نصعد الدرج بحذر عندما دوت صيحة فزع من غرفة زوجي
تبعها صوت ارتطام جسم ثقيل على الأرض الإسفليّة. لقد قفزا من نافذتها.
وصلت إلى الرواق عندما كان (أوستيس) يقفز من فوق سياج جدار
الحديقة. أيقنت هذه المرة بأنه هالك لا محالة.

لكنه حط على شجرة زيتون وكأنه فراشة بيضاء هائلة، ثم انزلق من الشجرة إلى الأرض. ولدى ملامسة قدميه العاريَّتين سطح الأرض أطلق

صرخة مدوية غريبة، صيحة لم أعتقد أنها صادرة من حنجرة بشرية، واحتقى بين الأشجار.

صاحب (جينارو) الذي كان لا يزال جالساً على الأرض الإسفليّة: "لقد فيهم، وأصبح آمناً. والآن بدلاً من أن يموت سيظل حياً".

رددت عليه: "وأنت بدلاً من الاحتفاظ بالورقة الماليّة فستعيدها إلى". قالت ذلك لأنّي لم أستطع أن أكبح جماح نفسي عندما سمعت تعليقه المسرحي.

همس بصوت مرتعش: "الورقة الماليّة لي". شبّك بيديه على صدره ليحمّي غنيمته التي لم يبنّها بوجه حقّ. عندما فعل ذلك ترنح ومال إلى الأمام وسقط أرضاً على وجهه. لم يصب بكسور، ومثل هذه السقطة لم تكن لتنقلب شخصاً إنجليزياً، لأنّها لم تكن قوية، لكن أولئك الإيطاليين المساكين لم تكن لهم القدرة على التحمل. لقد حدث أمر في داخله فسقط ميتاً.

كان الصباح لا يزال بعيداً لكن نسيم الصباح بدأ يهب فتساقطت علينا أوراق الورود ونحن نحمله إلى الداخل. انفجرت سنيورة (سكافيني) بتصراخ لدى رؤيتها جثمان الميت، ومن عمق الوادي البعيد باتجاه البحر كانت لا تزال تتعدد أصوات صرخات الفتى النايرب وضحكاته.



ج - الشعور

- 1- شاعر إسباني يحتفي ببابن عربي، شعر: خسوس مورنيوسانث،
مقابلة ترجمة : رفعت عطفة
- 2- مختارات من شعر سيرغي يسنين،
ترجمة: د. ثائر زين الدين
- 3- شعر ناظم حكمت وضرورة إعادة الاكتشاف، ناظم حكمت،
ترجمة: عبد القادر عبد اللي
- 4- مختارات من الشعر الفرنسي،
ترجمة: سلمان عزام

□

شاعر يبحث في بابن عربي

خسوس مورنو سانث

■ مقابلة وترجمة : وفعت عطفة ■

قام المفكر والشاعر الإسباني خسوس مورنو سانث (إكسترمادورا - كاثيرس 1938) بزيارة للقطر قدم خلالها كتابه الشعري رحمنييل الذي ترجمته إلى العربية السيدة ملك مصطفى صهيوني وصدر عن الدار المتحدة في دمشق. كما قدم بعض القراءات من شعره في نادي دوحة الميماس في حمص وفي المركز الثقافي العربي في مصياف وفي أثناء ذلك كان لنا معه الحوار التالي:

سؤال - لو أردنا أن نقدمك إلى القارئ العربي وطلبنا منك أن تفعل أنت ذلك، فماذا ستقول؟

جواب - سأحيل القارئ إلى كتاباتي.

سؤال - ولكن كتاباتك ليست متوفرة في العربية.

جواب - إذن ذكر بعض أعمالي أو أطلب منك أن تذكرها.

سؤال - أفضل أن تفعل أنت ذلك.

جواب - أستطيع أن أقول إنني مهم بالفلسفة والشعر والنقد الأدبي والفنى. وإننى ممَّن اهتموا بالفكر الفلسفى والتصوفى العربى. من أعمالى الشعرية "مسافة الظلل وذاكرة الفصل الغائب" و"إقليم الرمل" (قصائد من لا اسم له)، "رحمانييل"

ومن الكتب النقدية والفكرية نشرتُ أعمال المفكرة الإسبانية المعاصرة ساريا ثامبرانو، وقدمت لها، كما أتفت عدداً من الكتب التي تناول حياتها وفkerها، مثل "عقل في الظل"، وربما كان عمل الأهم في هذا المجال هو لقاء بلا حدود.

ترجمتُ أعمالَ عالم الإسلاميات والمفكر الفرنسي الكبير ماسينيون "علم الرأفة" إلى اللغة الإسبانية وكانت تلك هي المرة الأولى التي تم فيها ذلك في إسبانيا.

أعمل في وزارة التربية، كما أعمل أستاداً لتاريخ الفلسفة والفكر السياسي في الجامعة الوطنية للتربية عن بعد. حضرت في إسبانيا والبرتغال وإيطاليا والأرجنتين والمكسيك والولايات المتحدة الأمريكية واليابان وسوريا.

سؤال - هل نستطيع أن نعتبرك شاعراً أو لا؟

جواب - تستطيع ذلك لأنني بالشعر اكتشفت وأكتشف العالم.

سؤال - ما هو الشعر بالنسبة إليك؟

جواب - الشعر بالنسبة إليّ هو الوصول إلى المعنى من خلال الصور والصور في أعمق أعماق المقارئ - المستمع، لأنني أعتقد أن الشعر في جوهره هو الكلمة في محل الواقع: هذا ما يمكن أن نقوله في الإسبانية والفرنسية، لا أردي كيف هو الأمر في العربية. ببساطة كبيرة، وهذا أسلمي في شعري: es el son el sueno llevado al sueno الصوت محمول إلى النعيم أو صوت وحلم sonar y sonar أو كما في الفرنسية وفي عنوان كتاب اللغوي الكبير جاكوبسون Le son et le sens الصوت والمعنى.

وبهذا المعنى فإن كتابي الشعريين إقليم الرمل ورحماتييل لا يبحثان عن إلغاء للنص بقدر ما يبحثان عن تنقية اللغة وتعريفتها حتى الوصول إلى أعماقها.

سؤال - هل تتفق مع ما ي قوله رولان بارت من أن المعنى نظام الفراغ والشكل نظام الرغبة؟

جواب - إن بارت حين يقول ذلك يكلا يقول شيئاً، أنا الذي أعتبر ببارت وبالمدرسة البنوية الفرنسية إعجاباً شديداً في شبابي، أعتقد الآن أنه وهذه المدرسة، باستثناء الأنثروبولوجي ليفي ستراؤس، خربت حس التلقى الفكري والشعري عندنا. بهذا المعنى أفضل مدلول الفراغ والشكل الذي يعبر عنه الناقد والروائي الأرجنتيني خوارث بقوله إن الاحتفال يقطن في مركز الفراغ. هل هذه هي مهمة الشعر؟ إذا كان للشعر من مهمة فهي أن يعطي لهذا الاحتفال شكلاً دقيقاً ورئاناً وجميلاً. الشعر أصل اللغة، معه ولدت ومع الموسيقى ولم تولد مع النثر وهذا ما يصعب على بارت والبنيويين الفرنسيين فهمه.

سؤال - لكن رولان بارت يتكلّم عن هذا.

جواب - لا يفعل بارت والبنيويون الفرنسيون شيئاً غير أنهم يرددون كلام باتاي. إنهم يضعون على رفوسهم تيجاناً مرصعة بالمجوهرات ولكنهم في الحقيقة لا يقدمون لنا غير الصفيح، هذا دون أن ندخل في النتائج الخطيرة وخاصة الفلسفية منها، مثل مفهوم — DECONSTRUCTION عند جاك دريدا والذي هو في النهاية تفسير سيني وبائس لهيدغر ولنظرية نيشه اللغوية الرائعة التي تحتوي على تشابهات مع كتابات المفكر الصوفي الكبير ابن عربى بل ومفكرين يونان سابقين على سقراط، الأمر الذي يقودنا من جديد إلى العلاقة بين اللوغو (العقل)

والعيش والشعور والحلم. أعتقد شخصياً أنَّ أهمَ كتاب كتبه رولان بارت هو كتابه عن ميشيليت، من خلال هذا الكتاب علمني بارت حبَّ ميشيليت. إنه أفضلَ كتاب كتبه رولان بارت على الإطلاق.

سؤال - هل شعرك حوار بين الشكل والمضمون؟
 جواب - هذا ما يقع على عاتق القراء أنْ يُجيبوا عليه. على كلِّ حال، إرادَةُ الحوار بيني وبين ابن عربى، وبيني وبين سان خوان دلاكروث (يوحنا الصليبى كما ترجم اسمه إلى العربية)، ومع صديقى ومعلمتى ماريا ثامبرانو وعالم الإسلاميات الإسباني آسين بالاثيوس واضحة تماماً في شعري جليَّة في شعري.

إنَّ علاقتى بابن عربى لم تقم فقط من خلال الكتاب. أيَّ أنَّنى لم أفهم ابن عربى أولاً ثمَّ كتبتُ الشعر ثانياً، فأتا لم أفهم ابن عربى إلا بعدَ أنْ كتبتُ الشعر، الذي لم يتمَّ بطريقَةٍ فكريَّةٍ خالصةٍ بل من خلال نتاج تجربتى الحياتية الخاصة بي. ليس غروراً ولا تواضعاً أنْ أؤكُّ وأقول إنَّى فعلًا بدأتُ أفهم بعض التصوف كما يقول نيشه "بعيداً عن الخير والشر" من خلال تجربتى الخاصة التي حاولتُ ان أمنحها معنى وأقدمُها للآخرين، أيَّ أنْ أوصلها لهم. بهذا المعنى يصدق نيشه عندما قال إنَّ علينا أنْ نكتب بدمنا ذاته، وهو ما عبر عنه بطريقَةٍ أكثر جذريةً المتصوف العربي الكبير، ابن القرن العاشر، الحلاج، حين قال "يجب أن نتوضاً بالدم". وهكذا تكون قد ابتعدنا عن رولان بارت وباتاي وغيرهم من ينتمون إلى من يسمونهم بشكل سيني بأصحاب "الفكر الحديث". ربما سيكون من الضروري أنْ ينقذ بعضُ الشعر الفكرَ من هزيمته.

قليلون هم المفكرون في القرن العشرين الذين فهموا هذا وبالتالي لم يهزموا: هايدغر، ولتر بنيامين، ماكس سلر والمفكرة الإسبانية ماريَا ثامبرانو. لا أردي ما إذا كان الفكر في الشرق قد هزم أم لا أو ما إذا كان هناك تنور أكبر مما في الغرب. آمل ذلك.

سؤال - هل يتم التعامل مع الثقافة العربية في إسبانيا بجدية؟

جواب - لا. لا يمكن أن توجد جدية حيث يوجد جهل عميق بل ورفض أيضاً. هذا الجهل والرفض اللذان قد يكونان على علاقة بمجد القيم المسيحية المزعومة والمرتبطة بأسوأ أنواع القومية في إسبانيا. ومع ذلك أعطت إسبانيا ومانزان تعبيراً مستعريين وعلماء إسلاميات رائعين، يعرفون العرب والمسلمين بشكل ممتاز ويحترمونهم من أعماقهم، يحترمون ثقافتهم وحضارتهم العظيمتين. كذلك توجد قطاعات اجتماعية تتحلى بوعي كبير تخلّت وتخلّى عن مفاهيم العرق والقومية والدين، لكن كلّ ما أخشاه هو أن تكون هذه القطاعات صغيرة.

سؤال - هل قرأت للشعراء العرب المعاصرين؟

جواب - فقط لبعضهم ومن خلال بعض المختارات.

سؤال - هل تستطيع أن تتذكر بعضهم ومن أعجبك منهم؟

جواب - يصعب علي أن أتذكر الأسماء الآن لكنني أتذكر أدونيس. إنه شاعر عالمي بكل ما في الكلمة من معنى.

سؤال - كيف تنظر إلى العلاقة بين العرق والثقافة.

جواب - أنظر إليها بعين الحلاج وعين ثرباتنس في قصته حوار كلبين حين يقول "مزيداً من النور إلى الدم". وهي جملة يمكن أن تكون عنواناً لهذه المقابلة

مختارات من شعره

1

الإقليمُ البابُ
زوبعةً قاسيةً
من نارٍ وشمسٍ صيفٍ
دونَ أيِّ فصلٍ آخرَ.
خرابٌ وحشىٌ كريهٌ
جراحُ الريح الجافة
تزيد عذابي
بأسوأ الشرور،
اللهفةُ التي تأتيني بذكرى
ان أعودَ لأرى البحرَ
وأقربَ في صحبةٍ
هذا الأذى حيثُ أضيعُ.

2

وهكذا يخترعُ من لا اسم له إقليمُ الرملِ
استيقظتُ فوجئتُني جريحاً
وكنتُ فضلةً وبقايا حلمٍ.
رمل.
وحده التائهةُ يستطيعُ
أن يعيش الآن هنا

في هذه الصفحات البيضاء
حيث ينبع مثل الدم
وينصب ويولد من جديد
محطماً يتذاع لنفسه، من جديد
في دروب هذا الكتاب،
إقليم الرمل الفسيح
الذي لا عمر له،
في الحبات المجردة من خرائبتها.

3

لا أحد عرف بجري
ولا أنا استدعي أحداً لنجدتي،
وها قد فتحوا لي، كما في كل ميتة،
مفاصل بيضاء،
الدم ماء منتب
حيث السعادة ومقطع القوت: هواء أخيراً! النور وحده
والقصول فصل بعد الآخر،
والرقصة الوحيدة. لا أحد! لا أحد كان عليه أن يمثل،
ولا أنا أحزنت أحداً،
أخيراً الأحمر خطف الوحشة،
وها هي شمس الموت متقدة مجسدة،
والأشلاء سعادة مقوله في فراغها، مدوية

تفتح فسحةً من المتعةِ خصبيةً!

4

تخومُ وعسس
مجهولُ الاسمِ يتصوّرُ مع ميشليت
سنون، أشغالٌ وألام

كم هي مضيئةٌ خشنةٌ وحلوةٌ صحرائي!

مزروعةٌ المساءاتُ بأحلامٍ واحاتٍ،
نخيلٌ، صبارٌ زنبقٌ ووردٌ
ينابيعٌ مُنعشةٌ: مرفأٌ فسيحٌ
مفتوحٌ على بحرٍ مُشعٍ
يا للمعانِ الفولاذاً! وأكثر منه الذهبُ
المبهرُ، شفافيةُ الهواءِ،
تنقلُ البرنينَ العجيبَ،
عقبَهُ، سحرَهُ، لونَهُ الورديَّ، المخصوصُ
أزرقٌ! قبل انفجارِ الخطفِ!

5

الحارس الأخير
يا ربُ العالمين
غطّني بشجرة
جبينك

واحْتَفِ بِتَلَاشِيٍّ فِي اللَّيلِ
الَّذِي بِهِ تَسْكُنُ فِي حَبَّيِ
أَسْمَعُكَ، يَا نُومًا وَدِيعًا لِحَبِيبِي الْمُتَلَاشِي
فِي قَلْبِي وَحْدَهُ
تَتَبَقَّعُ مِنْ حَلْمِكَ
شَرَارَةً مَا أَنْمَحَى،.
يَا سَيِّدِي وَنَسِيَانِي
بِبَيْضَاءِ مَدَارِ أَنْكَ، نُورٌ، لَيْسَ لِأَحَدٍ نُورٌ، لَيْسَ لِشَيْءٍ نُورٌ مُخْتَرِقٌ
الَّذِي يَفْتَحُ مَسْكُنِي الْأَزْرَقَ.

هَذَا هُوَ عَنْقِي حِيثُ تَسْتَرِيحُ فِي نُومٍ عَمِيقٍ
هِبَّةٌ لَيْسَتْ مِنْ أَحَدٍ أَوْ شَيْءٍ
حَبَّ فِي الْقَمَّةِ
حِيثُ مَا عَدْتُ مُوجُودًا.
حِيثُ يَهْبَطُ النُّورُ
فِي طَائِرٍ طَلِيقٍ
مِنَ النَّارِ، الصَّفَرَاءِ
احْتِيَاطِيَّ حَلْمِكَ
الْمَسْتَوْرُ أَكْثَرُ وَأَكْثَرُ.

أَيْتَهَا الزَّمَرَدَةَ، طِيرَانَ
مَفْتُوحٌ يَحْمِلُ

البحر

في بريق نقيّ من بلورِ
أخضر بلى أحبك حباً جماً.

حين أتلاشى
لأنني أراكَ نائماً
بلا أحدٍ ولا شيءٍ
أختفي فيكَ وحدكَ متوكداً جداً.

من ديوان رحمانييل

كتاب حبرون

1

فأبكيُ يُوقظُ
لحظةٌ ويعلمُ
أنه حلمٌ حلاماً
منه تتطلقُ
وإليه تعودُ
دروبُ الرحلةِ الوحيدةِ كلها.

2

حلمتُ ببلدٍ
آخر قرني
فأليقظني.

3

ذاك الطائرُ المتوحدُ
جاعني بالنحيبِ
في سماءِ مساءٍ خريفٍ رماديٍّ
البرقُ

ساكناً صرختُ: البحرُ النخيلُ
وماسُ الشفتينِ الحلوتينِ
حيثُ ضعُتُ.

4

في الصحراء أنا سيدُ الفضاء، أكتفُ الزمن / كلَّ فجرٍ / و/or مع
الغروبِ أرتاح في سلام بلا حدود. / بدويٌّ وطليقٌ / قوافي في كل يومٍ
ذكريات وأشكال لأكثر رغباتي اضطراماً. / ومن الحب ما عدت أحمل
غير آثارٍ وعدٍ / أتعرف عليها في أوشحة الرمل اللطيفة تموّجها/
الريح. دقةً وروابطٌ لغتي، / مرأةً وأخرى أتعثرُ عليها في رجال قوافي
الصيف / أو الشتاء متوقفين في بيتي مع الليل / بجانب الماء / في واحتي
/ إنه سلام الحجاج الشعاء الأحرار / للذين يمكثون واقفين، / لأجل الذين
يسجدون، أو لأجل الذين يصلون قادمين من المرات العريضة
والعميقة. يتسلّى ويُدوّي / قلبي بالهواء النقيِّ والليل البهيِّ / وهو يُصغيُّ
إلى شيبة يروي قصة الرحلة. برها وتغنى بعذوبة سلمي / زوجة عبدِ
الله الجميلة. / بعدها يخصي أبناء بكَّةَ الفاحلة ينأبِعهم واحداً فواحداً
/ ضاحكين.

5

بلد نخيل
رحلاتُ الشتاءِ إلى الجنوب،
رحلاتُ الشتاءِ إلى الشمال

طرق البخور القديمة
والواحة التي انبثقت من الحلم

نَقْبٌ عن الصفاء اللطيف
نَقْبٌ في الكنز الخفيَّ
نَقْبٌ فيه لأنَّه إرثكَ

فهو لن ينضب أبداً، لا ولن يتخلَّى
عن إمدادك بالذهب والماء.

6

أنا كَيَدِكَ
أو الماء الذي يطربش به موجُكَ.

من تمامك
أنتشُرُ إلى النهر.
ألفُ شرارَة من بريقِ
تخترقني وفي الأعلى تتسلَّكُ انطلاقتي
شررأً. بنظرتك تخلفني على نارٍ،

تعلمْ جبهَى
ونَهَزَ سيفِي
بعلائِمكِ والأَلم.

سأهاجر إِلَيكَ
فذكرُكَ أَعْظَمُ مِنَ الْبَرَاعِمِ
الَّتِي منحتَنِي
أَعْظَمُ مِنَ النَّخْلَةِ وَالْفَضْيَةِ:
عوْدَتِي الْأُولَى.

تَجْرِحُ يَدِي
بِمَوْجَتِكَ الَّتِي تَشْعُلُنِي كَامِلاً
فِي لَهْبِ المَاءِ.
فِي حِرْوَفِكَ أَسْتَتَفُّ نَفْسِي
الْمَسَامَاتِ الَّتِي تَمَنَّصَنِي
تَمَامٌ مَسْكَنِي: نَفْسُكَ.

هَذِهِ الْقَطْرَةُ فِي مَقْعِرِ
الْدُّوَيِّ الَّذِي بِهِ تَنْهَضُ.
سَلَالِسُ شَفَافَةٌ
الشَّهِيقُ الَّذِي يَبْحَثُ عَنْكَ
مَهْجِيَا الْهَوَاءَ
نَفْسُكَ مِنْكَ.

أكبرُ

من الجنةِ متعنكَ

حيثْ أطفيَ الخطواتِ

التي بها دخلتُ وبقيتَ في الخارجِ

فبنائي وحدهِ

سأدركُ كوني لكَ.

أنا كِيدكَ

طائرٌ مستهلكٌ تائهةٌ

آن تطالبني بأنْ أطير

وتجعلني أجهلُ نفسي

في فراشةٍ هشةٍ.

يُدُك

فوق يديِ

آن أطفحُ أستجمعُ

القلبَ في كهفهِ

وهو الشرنقةُ الواهنةُ للانتظارِ.

7

وادي حبرون

أرضٌ بربخٌ اتسعت لتخمِ حبَّ فسيح

دون ما نار غيرِ الضروريَّةِ للمساءِ.

أرض رائعة غير مطوح بها
حيث لم يتم الوصول إليها
بهجوم أو احتضار
أو وحي واهنٌ لنفسِ مستقبلٍ.

لابدَّ كان فقط من يتلقى جسده نفسه
محطمةً مرأةُ الحبِّ، مكسور سحرُها.
مكسر الفهد خطوطاً آن القلبُ
يتنفس في الهواء.

8

ظلُّ ساكنٍ واحة نخيل صامدةٌ
ساعةً مسلوخة عن الحواسِ
همسٌ ساكنٌ فيه فقدتُ حياتي
وعثرت على شجرة الوردِ والنبع والحدائقِ
كاملةً لشبه ظلٍّ مشتعلٍ.

هنا، الآن، حياتي نغمٌ
 دائم لهذه اللحظة فقط.
 هنا آخر دائرة مفتوحةٌ
 في الماء الآن هي المسكنُ
 والمساء الوحيد الغافي في الذهب.

□□□

مختارات من شعر سيرغي يسنين

■ ترجمة: د. ثائو زين الدين

ينتمي سيرغي يسنين إلى الشعراء الأكثر شعبية في روسيا؛ حتى أولئك الذين لا يهتمون عادةً، كثيراً بالشعر، يعرفون شعره ويحبونه، وهذه المحبة تزداد مع السنين.

شعر يسنين يحمل في أعماقه تواضع قلب الإنسان الروسي ورقته، جمال أراضي أواسط روسيا وريزان، شيئاً غير قليل من الطبع الروسي، اتفاق الأغانيات التي تتردد في الريف الروسي؛ ولهذا فليس غريباً أن تجد الكثير من أشعار يسنين وقد لحت وراحت تغنى.

-غادر الشاعر الحياة باكراً جداً في 27 كاتون أول 1925 في لينينغراد، لقد عاش ثلاثة سنّة فقط، وربما لهذا سلتقي في شعره تلك السعادة المشوبة دائمًا بمشاعر الحزن، وستذكر قصيده: «أتهى الحرج الذهبي حدثه، بلغة البولا المرحة»

تحت سرغي يسنين دائمًا بفخر عن جذوره الريفية؛ وكان قد ولد في قرية كونستانتينفو في مقاطعة ريان في 3 تشرين أول 1895، أنهى دراسته الإعدادية في قريته، وانتقل إلى مدرسة المعلمين الكنسيّة في ناحية مجاورة، لكنه لم يصبح معلماً، كان قد بدأ يكتب الشعر وهو في المدرسة، مفكراً بشكل جادًّاً أن يصبح شاعراً هاماً، ولكن ستمضي سنوات قبل أن يتحقق له ذلك.

يسافر يسنين إلى موسكو، ويعمل فترةً غير قصيرة في مطبع الناشر الروسي المعروف ي. د. سينين فيعيش حالة الحراك السياسي الذي كانت تمرُّ

به روسيا في تلك الأيام؛ ويتبني أهداف الطبقة العاملة رغم جذوره الفلاحية، فيشارك في توزيع المنشورات السرية، ويصبح مراقباً من قبل البوليس. وفي تلك الفترة نفسها يبدأ الشاعر بزيارة جامعة شاتيافسكي الوطنية.

- في ربيع 1915 يرحل يسنين إلى بيروغراد، حيث يلتقي - قبل كل شيء - الشاعر الكبير الكسندر بلوك، الذي يستقبل الشاعر الشاب بالترحاب، ويساعده في نشر أشعاره في أفضل دور النشر في العاصمة، فينطلق اسم الشاعر، وتحدث عنه الأوساط الأدبية. اثناء ظهوره في صالونات العاصمة الأدبية يبدو يسنين شباباً رقيقاً، أزرق العينين، ذهبي الشعر، لطيفاً، ويصف بلوك شعر يسنين قائلاً: "شعره طازج، نظيف، موسيقى، غزير"، صوت الشاعر سيزداد قوًّة بسرعة كبيرة، وسيتسع مجاله الحيوي، وتلك العبرية التي منحتها الطبيعة للشاعر بكرم وسخاء ستتمكنه أن يحمل في شعره صوت الزمن ونبضه؛ وسيتحقق ذلك حين تتصل السنّة لهب الثورة بالسنّة لهب الحرب العالمية.

ينتحر⁽¹⁾ (1) الشاعر بعد أن تعصف به التناقضات الفكرية والروحية العميقـة، التي تتعاظم مع السنين والتي تجعله يشعر بالعزلة والخواـءـ.

مختارات شعرية

ها قد جاءَ المساءِ. الندى
يلتَمُّ فوقَ نباتِ القرَاصِ
وأنا أقفُ إلى جوارِ الطريقِ
متكتئاً إلى صفصافةِ.
ينبعُثُ من القمرِ ضوءٌ غامرٌ
ينسكبُ فوقَ سقفِ بيتنا
ومن مكانٍ ما في البعيدِ

⁽¹⁾ تبين الدراسات الحديثة أنه قتل في التصفيات التي طالت المبدعين الروس - التحرير

أسمع أغنية العذليب.

راحة ودفء

كأنني جالس إلى الموقد في الشتاء

بينما تنتصب أشجار البتولا

كشموٌّ كبيرة.

وهناك خلف النهر

يتراهى لي وراء حدود الغابة

الحارس النعسان، وهو يثير الضجة

بعصاه الميّة!

1910

انسكب فوق البحيرة ضوء الفجر الأحمر

وفي الغابة يبكي مالك الحزين بصوت عال.

يبكي العصفور الصفار في مكان ما، مختبئاً في مكمنه

أما أنا فلا رغبة لي بالبكاء - الضوء يغمر روحـي.

أعلم أنك ستخرجين مع المساء إلى ملتقى الطرق

وستجلس معاً فوق حزمة جديدة من كومة قش، جمعها الجيران.

سأقبلك حتى السُّكُر، وأداعبك كزرة

مخموراً من السعادة، وبعيداً عن اللوم.

عندـها مأخوذة بتلك المداعبات سـتقـنـ بمـنـديـلاـكـ الحرـيرـيـ عنـ رـأسـكـ

فـأـحملـكـ أـيـتهاـ السـكـرـىـ بـيـنـ سـيقـانـ الشـجـيرـاتـ حتـىـ الصـبـاحـ؛

**فليبك إذا مالك الحزين بصوت عالي
شمة حنين فرح في حمرة الفجر.**

1910

* * * *

مع النّّجّة الأولى ساجيء

وفي القلب سوسن الوادي، متقدّم القوى
والمساء يشعُّ نجمَةٌ كشمعةٍ زرقاء.

وېضىءُ لى طېقى.

لَا أَعْلَمُ أَضْوَءَ أَمْ ظَلَمٌ؟

وهل هذا غناءُ الريح يتردد، أم غناءُ ديك؟

وربما ما أظنهُ الشتاء فوقَ الحقول

لِسَ إِلَّا طَيْوَرَ الَّتِمْ تَجْلِسُ فِي الْمَرْوِجِ

رائعة أنت أيتها الفراشة البيضاء

رائعٌ هذا الصَّفِيفُ الْخَفِيفُ الَّذِي يَبْعَثُ الدَّفَءَ فِي دَمِيِّ.

كم أتمنى أن أضم إلى جسدي

نهود البنّولا العارِيَة

آه يا ضباب الغابة الكثيف!

آه يا مرح الحقول المكسوة بالثلج

كم أرحب أن أضم بيدي

أرداد الصَّفَصَافُ الْخَشِيبَةُ!

1917

* * * *

لا أندم، لا أصرخ، لا أبكي،
 كل شيء زائل، كدخانِ شجرات التفاح البيضاء.
 ها هو ذهب الذبول يغمرني
 لن أعود شاباً من جديد.
 والآن أيها القلب الذي لمسته البرودة،
 لن تتحقق كعادتك
 وبالبلاد المنسوجة بأشجار البتولا،
 ما عادت تغري بالنزة حافياً.
 يا روح المغامرة، ها أنت أضعف فأضعف
 تهزئين لهب الشفاه.
 لهفي عليك يا نضارتي المفقودة،
 يا العيون العربية،
 والعواطف الفياضة.
 اليوم أزداد بُخلاً بالأمانى،
 أهذه أنت التي عبرت أيتها الحياة؟ أم أنني حلمت بك؟
 لكانني في الصباح الريعي الباكر
 لم أنطلق على صهوة جوادٍ ورديٍّ.
 كلنا، كلنا في هذا العالم إلى النسخ،
 بصمتٍ ينسابُ نحاس الأوراق من أشجار القيقب...
 فكن إلى الأبد مباركاً
 لقد أتيح لك أن تزهر وأن تموت.

1921

رسالة إلى أمي

أما زلت حيّة يا عجوزتِي؟
أنا مازلت. سلام عليكِ، سلام عليكِ
وليسكِ فوق داركِ
ذلك الضوء المسائي الفريد.

يكتبون إليَّ أنك تكتفين قلفكِ
وتحزنين كثيراً لأجلِي
وتخرجين إلى الدرجِ غالباً
بمعطفكِ الرثِ القديم

يكتبون أن رؤية واحدة تلحُّ عليكِ
في ظلمةِ المساءِ الكحليةِ:
شخص ما يغرسُ خنجرهُ في قلبي
أثناء شجار في الحانة.

لا شيء من هذا القبيلِ يا غالبيِ، فاطمئني
إنْ هو إلا هذيان مقينَ
لستُ ذلك السكير المُرَّ
لكي أموت دونَ أنْ أراكِ.

أنا مازلت كعهدي حنوناً
وأحلمُ فقط بأمرٍ واحدٍ؛
أنْ أعودَ سريعاً،

هارباً من هذه الكآبة الجارفة،
إلى بيتنا الصغير.

سأعود عندما تندُ الأغصان
في حديقتنا الربيعية البيضاء،
لكن عليكِ ألا توقظيني مع الفجر،
كما كنتِ تفعلين قبل ثمانى سنوات.

ولا توقظي في أحلامي الضائعة،
ولا تثيري ما لم يتحقق -
فمنذُ وقتِ مبكرٍ جداً
كانَ علىَ أن أجرَّبَ التعبَ وال فقدان.

ولا تعلَّمِيني الصلاة. فلا داعي لذلك
وما من عودة إلى الوراء الآن
أنتِ وحدكِ العون لي والفرح
أنتِ وحدكِ صوئي السحري.

إذاً انسِي قلفكِ ذاك
ولا تحزني كثيراً لأجلِي،
وأرجوكِ ألا تخْرُجي إلىِ الدرب
بمعطفكِ الرثِ القديم.

1924

وأنهى الريحُ الذهبيُّ حديثه
بلغةِ البتولاِ المرحة،
بينما طارت اللقالقُ بحزن،
دون أن تأسفَ على أحدٍ بعدَ الآن.

وعلى من يؤسف؟ إذا كانَ المرءُ عابرًا سبيل،
يمرُّ، يُعرجُ، ثم يتركُ البيتَ من جديد،
ويحلُّ بأولئكَ الذاهبينَ حقلُ القنبَ
والبدرُ الذي يعطي البركةَ الزرقاء.

أقفُ وحيداً وسطَ السهبِ العاري،
بينما تحملُ الريحُ اللقالقَ إلى البعيد،
أقفُ طافحاً بالأفكار عن شبابي الفرح
وغير آسفٍ على شيءٍ مما مضى.

غير آسفٍ على تلكَ السنواتِ التي بددتها عيناً
غير آسفٍ على روحِي بنفسجيَّةِ الإزهارِ
ويلتهبُ موقدُ الغيراءِ الحمراءِ في الحديقةِ،
لكنه لا يستطيعُ أن يدفعَ أحداً.

من الحمرةِ لا تحرقُ عناقِيُّ الغيراءِ،
ولا تقني الأعشابُ من الأصفار،
وكما ترمي الشجرةُ بهدوءٍ أوراقها

أرمي الكلمات الحزينة عنِّي ..

فإذا ما الزمن ترك للريح أن تذروها
ثم تجمعها في كومة لا تعني أحداً،
قولوا هكذا: لقد قالَ الجرخُ الذهبي
ما عنده.. بلغةِ البتولا العذبة.

1924

الفتاة الفارسية

شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه⁽¹⁾
الأنتي من الشمال؟
أراني مستعداً لأروي لك حقلًا من الأحاديث؛
عن القمح المتموج في ضوء القمر.
شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه
الأنتي من الشمال؟
الآن القمر هناك أكبر بمئة مِرَّة؟
لا أرى شيراز الجميلة
أفضل من سهوب ريازان⁽²⁾
الأنتي من الشمال؟
أراني مستعداً لأروي لك حقلًا من الأحاديث؛

(1) - شاغانيه: اسم الفتاة الفارسية التي يخاطبها الشاعر.

(2) - ريازان: مقاطعة الشاعر في الشرق الروسي.

إن شعري هذا أخذته من السنابل،
خذلي بعضاً ولقيه حول إصبعك إن أردتِ
لن يؤلمني ذلك أبداً!
أنا مستعد أن أروي لك حقلأ من الأحاديث.
عن القمح المتموج في ضوء القمر
خمنني بخلاصاتِ شعري الأجدد
وأفرحي يا عزيزتي وابتسمي
ولكن لا توقظي في ذاكرتي
عن حقولِ القمح، تحتَ ضوء القمر.
شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه
هناكَ في الشمال فتاةً أيضاً،
تشبهكِ بشكلٍ مذهل،
ربما كانت تفكّر بي الآن
شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه.

1924

لم أكن في يومٍ من الأيام في البوسفور؛
فلا تسأليني عنه،
أما في عينيكِ فقد رأيتُ البحر،
ملتهباً بنيرانِ زرقاء.

لم أسر إلى بغداد مع القافلة

ولم أنقل إليها الحرير والحناء
أهني جذعك الجميل،
واتركني على ركبتيك أرثـ.

وثانية.. مهما رجوتـكـ
فإن شأني لا يعنيكـ على الإطلاق،
وقد لا يعنيكـ أنتـي في روسيا البعيدة
شاعرـ معروف وهـامـ.

في روحـي تترددـ أنغـامـ الـهـارـموـنـيوـمـ
بينما أسمـعـ نـبـاحـ الكلـابـ،ـ فيـ هـذـهـ اللـيلـةـ المـقـمـرـةـ.
لـكـ أـخـبـرـيـنـيـ أـيـتـهاـ الفـارـسـيـةـ
أـلـاـ تـرـغـبـيـ بـرـؤـيـةـ تـلـكـ الـبـلـادـ الزـرـقـاءـ الـبـعـيـدةـ؟ـ
أـنـاـ لـمـ آـتـ إـلـىـ هـنـاـ جـرـاءـ المـلـلـ
أـنـتـ مـنـ دـعـانـيـ أـيـتـهاـ المـحـجـوـبـةـ
وضـمـنـتـيـ يـدـاكـ التـمـيـتـانـ⁽¹⁾
تـمامـاـ كـجـنـاحـيـنـ.

أـنـاـ مـنـ زـمـنـ بـعـيـدـ أـبـحـثـ فـيـ مـصـبـرـيـ عـنـ السـكـيـنـةـ،ـ
رـغـمـ أـنـيـ لـأـعـنـ ماـ مـضـىـ مـنـ حـيـاتـيـ،ـ
فـحـذـثـيـ أـيـ حـدـيـثـ تـرـغـبـيـ،ـ
عـنـ بـلـادـ الـفـرـحةـ.

⁽¹⁾-صفـةـ منـ طـائـرـ التـمـ.

وأحمدني في روحي كآبة الهارمونيوم
واسكريني بأنفاس مفاتنك الطازجة
حتى لا أتهد، ولا أفك، ولا أشتاب،
إلى تلك الفتاة الشمالية البعيدة
ورغم أنني لم أكن في البوسفور -
فأسأخلاق لك شيئاً عنه.
ومهما يكن فعيناك كالبحر،
سماويتان محاطتان بالنار

1924

كلب كاتشالوف⁽¹⁾

هات يا جيم يدك عهداً على السعادة
أنا لم أر مثل هذه اليد من قبل
وتعال ننبح معاً في ضوء القمر
حيث الطبيعة هادئة وسائكة
هات يا جيم يدك عهداً على السعادة.
أرجوك يا عزيزي لا تلحسني بلسانك
وافهم معي أبسط الأمور؛
إنك لا تعي ما هي الحياة،

(١) - كاتشالوف ف. ب. (1875 - 1948) ممثل شهير في مسرح موسكو الفني وهو صديق
الشاعر.

ولا تدرك ما الذي يساويه أن نحيا فوق هذه الأرض

صاحبك طيب ومشهور

ترى الكثير من الضيوف في بيته

وكل منهم يبتسم لك، ويرغب

أن يداعب وبرك الناعم.

أنت - بالنسبة للكلاب - عفريتي الجمال

لطيف وطيب وثقة بنا

ودون أن تستأذن أي واحد منا

تتطفل - كصديق مخمور - لتقربنا

يا عزيزتي جيم، كم كان بين ضيوفك

من أصناف وأصناف

لكن تلك الأكثر صمتاً وحزناً من الجميع

أما مررت فجأة، وعلى سبيل المصادفة؟

إنها ستأتي، أضمن لك هذا.

عندئذ ثبتت عينيك عليها عندي

ولأجلني الحس برقة يدها

مُكفرأ عن كل ما اقترفت من ذنوب وما لم أفتره.

1925

اذكر يا حبيبي، اذكر

بريقَ شعرك.

ما كانَ سهلاً علىَ
أن أضطر لفراشك.

اذكر لياليِ الخريف،
حيفَ ظلَّلِ البتولا
رُبما كانت نهاراتُ تلك الأيام قصيرة،
لكنَ القمرَ أضاءَ لنا طويلاً.

اذكرْ أنكِ قلتِ لي:
"ستَعْبُرُ السنوَاتُ الزرقاء الجميلة
وتتسانِي يا عزيزي مع امرأةٍ أخرى، إلى الأبد"
والليوم أيقظتِ مشاعري ثانيةً
الزِيزفونَةُ المزهرة؟
كم نثُرتُ - يومها - الأزهار بحنان
في خصلاتِ شعرك الأجدد.

القلبُ ليسَ راغباً - بعدُ - بالانطفاءِ
ومن المُحزن أنه أحبَ سواك
إنه يتذكَّرُكِ قصةَ حبيبةَ
مع امرأةٍ أخرى.

1925

معطف سماوي اللون، عينان زرقاء.
لم أقل لحبيبي شيئاً من الحقيقة.

سألت حبيبي: "هل تعصف العاصفة؟
أشعل الموقد، وأفرش الفراش؟"

أجبت حبيبي: "الآن، ومن الأعلى
ينثر شخص ما أزهاراً بيضاء

أشعل الموقف، وافرشي الفراش
أما أنا ففي قلبي - بدونك - عاصفة".

1925

مساء أزرق، مساء مُقرّ
كنت يوماً ما جميلاً وشاماً
طار كل شيء مُحاذاً إلى بعيد
فارأ من أيدينا، وغير قابل للتكرار.
وبرد القلب وكمدت العينان

أيتها السعادة الزرقاء! أيتها الليالي المُقرّة!

1925

آخر، أيتها العاصفة، يا للشيطان ما أروعك،
تُسمّرين السقف بمساميرك البيضاء
لكن ذلك لا يخفني، فقدرني

أنتي مربوط إليك، بقلبي الطائش.

1925

سهوهُ تلجيَّة، فمرَّ أبيض.

كفن يُغطي البلاد،

وأشجار البنو لا بأرديتها البيضاء تبكي في الغابات.

من قُتل هنا؟ من مات؟

ترى ألسنتُ أنا نفسي؟

1925

إلى اللقاء يا صديقي، إلى اللقاء⁽¹⁾

أنت في القلب مني

إن فراقنا المقدَّر

بعدُ بلقاءِ قادم

وداعاً يا صديقي، دونَ يَد، أو كلمة.

ولا تحزن، ولا تقطب حاجبيك

فليسَ جديداً في هذهِ الحياةِ أن نموت،

وليسَ جديداً بالتأكيد أن نعيش.

1925

□□□

(1)- يقال إن هذه الأبيات كتبها الشاعر بدمائه قبل موته.

شعر ناظم حكمت وضرورة إعادة الاكتشاف

■ ت: عبد القادر عبد اللي ■

اقترن اسم ناظم حكمت بالنضال ومقاومة السجن والأمل، ولعل هذا الاقتران غطى على شعره، وجعله في درجة تالية.

بداية لابد من الاعتراف بأن ترجمة الشعر تلقي ردود فعل متنوعة، ويختفي الشعر نتيجة الترجمة لتغيير وتبديل ورؤى لا نجدها في ترجمة النثر. لذلك فإن أي رأي حول ترجمة ناظم حكمت إلى العربية لابد وأن يؤخذ على أنه مجرد وجهة نظر في ترجمة الشعر. ولكن الحقيقة تتجاوز هذا الأمر، وتتعلق بعوامل موضوعية لعملية الترجمة من التركية إلى العربية (أو العكس). فقد حمل قضية الترجمة عن هذه اللغة أناس لا شك في إخلاصهم وصدقهم من يجيد العثمانية أو التركمانية. وعلى الرغم من قرب هاتين اللغتين (أو اللهجتين) من التركية إلا أن هناك فروقاً كبيرة جداً في بعض الأحيان، وانعكست هذه الفروق في الترجمة، وبرزت في ترجمة الشعر أكثر من غيره. الأمثلة كثيرة، أهمها أن المفردة العربية في التركمانية أو العثمانية تحمل دلالتها العربية فقط، وليس بالضرورة أن تحمل هذه الدلالة وحدها في التركية مثلاً "إلهي" / *Tlahi* تحمل دلالة أخرى وهي "قصيدة صوفية"، وكذلك كلمة "سير" / *Seyir* تحمل دلالة أخرى هي "الفرجة" وهناك عشرات المفردات من هذا النوع أثرت بشكل مباشر في ترجمة ناظم حكمت إضافة إلى أمور من نوع آخر جعلت الأمثلة الشعرية المقدمة تدخل قوله وتركيبه جديدة، مثلاً: "قضية ظاهر وزهرة" صارت في الترجمة إلى العربية "قضية الطاهر وداع الزهرى"

لذلك فإن ناظم حكمت وعلى الرغم من ترجمته أكثر من مرة فهو يحتمل ترجمات أخرى تخضع للتدقيق والبحث على يد دارسين للغة التركية، ولأدب ناظم حكمت، ويمكن أن يكون إعلان منظمة اليونسكو عام 2002 عام ناظم حكمت مناسبة ل القيام بهذا العمل يحتاج إلى جهود مؤسسات.

انقلب ناظم حكمت أدبياً على نفسه مرتين. في المرة الأولى في أثناء مشاركته في حرب التحرير بصفة معلم. فقد أدرك الفرق الكبير بين لغة الخاصة (وهي لغة الشعر آنذاك) وبين لغة الناس، وتطور هذا الانقلاب إثر سفره إلى موسكو إذ اقترب موقفه اللغوي هذا بموقف جديد من شكل الشعر متاثراً بما ياكوفسكي، فكتب ما سمي (القصيدة الحرة) والمسمى عربياً (قصيدة النثر).

في هذه المرحلة لم يتبلور الشكل الشعري الجديد لديه تماماً، فكان تكرار بعض المفردات يوحى بأن هناك وزناً. أولى قصائده بالشكل الجديد هي "أحداق الجياع"

لستنا بضعة أنفار

ولا خمسة أو عشرة

30000000

30000000

...

بعضهم حي.. حي

عيناه

وحدهما

عائشتان

في عام 1937 قدم ناظم حكمت نقداً ذاتياً لشعره المكتوب بين عامي 1929 - 1936 إذ برزت الآيديولوجيا بشكل طاغ على قصائده. وهذا لا يعني أنه هجر الآيديولوجيا أونبذها، بل خدا شعره أكثر هدوءاً، وأقل شعاراتية.

وبهذه المناسبة أقدم ثلاث قصائد من آخر نتاجه الشعري بترجمة حرفية
معجمية تماماً تاركاً التأويل والرؤى للقارئ.

أنا أريد أن أموت قبلكِ

هل تعتقدين بأن القادر
وراء ذاهب سيلقيه؟
أنا لا أعتقد بهذا.

الأفضل، أن تأمرني بحرفي
وأن تصعبني في وعاء
فوق الموقد في غرفتكِ
ليكن الوعاء زجاجياً
وليكن من الزجاج الأبيض الشفاف
كي تستطعي رؤيتي ...

نتفهمين تصحيحي:
تخليتُ عن التحول إلى تراب
تخليتُ عن التحول إلى زهر
من أجل استطاعة البقاء بجانبكِ
أصير رماداً
وأعيش بجانبكِ.
فيما بعد، عندما تموتين
تأتين إلى وعائي

و هنـاك نعيش معاً

رمادک وسط رمادی

حَتَّى تَأْتِي كَنَةٌ فَوْضُوِيَّةٌ

أو حفيد غير وفي

یرمینا من هناك ...

ولكتنا

حتى ذلك الوقت

سنتا خالط

اے حد

أن نراها ستتجاوز

حتى في المزبلة التي نرمي إليها.

سنغوص في التراب معاً

وفي أحد الأيام إذا أخذت زهرة بريّة
رطوبة من قطعة الأرض هذه، وأنشّت

سيفتح على عودها بالتأكيد

ز هر تان:

إداهما أنت

وَالثَّانِيَةُ أَنَا

أنا

لم أفكِر بعد بالموت

أنا سأنت طفلاً

يحمل حياة من داخلي.

دمي ينرف.

سأعيش، ولكن طويلاً، طويلاً جداً

ولكن معك.

ولكن الموت لا يخيفني

ولكنني أجد شكل جنازتنا

غير ممتع

وأنا حتى أموت

سيتبَّعُ هذا على كل حال

هل هناك احتمال الخروج من السجن هذه الأيام؟

يقول داخلي:

ممكِّن

18 شباط 1945

إلى كتاب آسيا وأفريقيا

يا أخي

لا تنتظروا إلى أنني أشقر الشعر

أنا آسيوي

لا تنتظروا إلى أنني أزرق العينين

أنا أفريقي.

الأشجار لا تظلل جذعها لدى هناك

كما عندكم تماماً.

الخبر في فم الأسود لدى هناك

والتيهات تراسب عند رؤوس البنابيع

ويُمَاتَ قبل دخول الخمسين سنة

كما عندكم تماماً.

لا تظروا إلى أنتي أشقر الشعر

أنا آسيوي

لا تظروا إلى أنتي أزرق العينين

أنا أفريقي

جماعتي أميون ثمانون بالمائة

الشعر يتجول من فم إلى فم متحولاً إلى أغان

الشعر يتحول إلى راية في بلادي

كما عندكم تماماً.

يا أخي

أشعارنا يجب أن ترکض بجانب العجول التحيلة

لتحرث الأرض

وينبغي أن تدخل مستنقعات حقول الأرز

حتى الركب

يجب أن تطرح الأسئلة كلها

يجب أن تجمع الأصوات كلها

يجب أن تقف عند بدايات الطرق

أشعارنا مثل شاخصات المسافات على الطرق.

يجب أن ترى العدو المقترب قبل الجميع

يجب أن تقع الطبول في الغابات الهندية

وحتى لا يبقى على وجه الأرض وطن أسير واحد، وإنسان أسير واحد.

وحتى لا تبقى غيمة ذرية واحدة في سمائها

يجب أن يبذل المال والملك والعقل والفكير والروح وكل ما هذالك.

أشعارنا للحرية الكبرى.

1962 / 1 / 22 موسكو

جيش الجائعين يسير

جيش الجائعين يسير

يسير من أجل أن يشبع خبزاً

من أجل أن يشبع لحماً

من أجل أن يشبع كتاباً

من أجل أن يشبع حرية

يسير على جسور أرفع من شعرة وأحد من سيف.

يسير ممزقاً الأبواب الحديدية، مهدمًا جدران القلاع.

يسير مدمى الأقدام.

يسير جيش الجائعين.

وقع خطواته رعد

بصاقه نار

رأيته أمل

في رأيته أمل الآمال.

يسير جيش الجائعين

حاملاً مدنـه على أكتافه.

مدنـه بأزقتها الضيقـة وبيوـتها المظلـمة

ومداخـن مصانـعها

وتعـبه الـلامـتـاهـي إثـر انـصرـافـه من العمل

يسير جـيشـ الجـائـعـين

ساحـباً وراءـه القرـى الصـغـيرـة نفسـها

والمـيـتـين لـعـدـم وجودـ الأرضـ في هـذـه الأرضـ الـواسـعة

يسـيرـ جـيشـ الجـائـعـين

منـ أجلـ إشبـاعـ الخـبـزـ لـمـنـ لاـ خـبـزـ لـدـيـهـمـ

يسـيرـ جـيشـ الجـائـعـينـ منـ أجلـ إشبـاعـ مـسـلـوبـيـ الحرـيةـ حرـيةـ.

يسـيرـ مـدـمـىـ الأـقـدـامـ.

٩ آب 1962

□□□

مختارات من الشعر الفرنسي

■ ت: سلمان عزّام ■

قصيدة للشاعرة كريستين دوبيزان*

لست أدرى كيف أعيش

لا أعرف كيف أعيش
لأن قلبي المفجوع ينفطر الما
ولا يجرؤ على الشكوك أو البوح
بمعامري المؤلمة

وبحياتي المأساوية القاتمة
لا أرغب شيئاً سوى الموت،
لست أدرى كيف أعيش
ولكي أكتم ما بي يجب عليَّ
أن أغنى، فينشرح قلبي
وأنظاهر بالضحك

* الشاعرة كريستين دوبيزان، ولدت عام 1364، ابنة فلكي إيطالي، أرملة وهي بسن الخامسة والعشرين وأم لأطفال ثلاثة، عاشت من كتاباتها وتوفيت عام 1431.

ولكن الله يعلم كم أعاني
لست أدرى كيف أعيش.

قصيدة العزلة للشاعر لامارتين

بعد موت ألفير، عشيقة لامارتين، انسحب هذا الأخير إلى مدينة ميلان ليعيش في
عزلة تامة، وقد نشرت القصيدة في ديوانه "تأملات شعرية" الذي لاقى نجاحاً
واسعاً عام 1820.

العزلة

غالباً، فوق الجبل، في ظل السنديانة العتيقة
أجلس حزيناً، عند الغروب،

أنقل نظراتي بلا تبصر فوق السهل
الذي تتدحر مشاهده المتبدلة تحت قدمي

هنا يهدأ النهر بأمواجه المزبدة،
يتعرج، ثم يغوص في ظلمة بعيدة
وهناك، تبسط البحيرة الساكنة مياهاها الراكدة
حيث ترتفع نجمة المساء في زرقة السماء.

فوق قمم الجبال المتوجة بالغابات الكثيفة
لا يزال الشفق يرسل آخر إشعاعاته
بينما يصعد الموكب البخاري لملكة الظلام
ويصبح خطوط الأفق بلون رمادي

في اللحظة نفسها، ينطلق من سهم الكنيسة الغوطية
لحن ديني، ينتشر في الأصقاع،

فيتوقف المسافر، ويمزج الجرس الريفي
الحانه المقدسة بآخر أنفاس النهار
لكن، روحي لا تتأثر بهذه اللوحات الجميلة
فلا أشعر تجاهها بأية نشوة أو اندفاع
أتأمل السهل مثل ظل تائه
لم تعد شمس الأحياء تبعث الدفء في الأموات

أنقل عيني عبثاً من ثلاثة لأخرى
من الجنوب إلى الشمال، من الفجر حتى المغرب
أجتاز كل المواقع في الامتداد الفسيح
وأقول: لا تنتظري السعادة في أي منها

ماذا فعلت بي هذه الوديان والقصور والأكواخ؟
إنها أشياء تافهة قد خبا سحرها
أيتها الأنثى والصخور والغابات، يا بقاع العزلة الغالية
إنسان واحد يغيب عنكم، فتبعدو جميع البقاع مقرفة

قصيدة للشاعر فكتور هوغو عنوان: غالاً، عند طلوع الفجر

في الرابع من أيلول عام 1843، غرفت ابنة الشاعر ليوبولدین مع زوجها في نهر
السين أثناء نزهه في زورق. وقد كتب هذه القصيدة في الذكرى الرابعة لوفاتها.

غداً، عندما يبزغ الفجر، في اللحظة التي يبيض الريف
سأذهب، كما ترين، أعرف أنك تتنظرييني
سأذهب عبر الغابات، عبر الجبال،
لا أقوى على البقاء زمناً طويلاً بعيداً عنك

سأسير وعيناي تحدقان بأفكاري
دون أن أرى شيئاً في الخارج، دون أن أسمع أية ضجة
وحيداً، مجهاً، مقوس الظهر، يداي متصالبتان
حزيناً، وقد تساوى في نظري الليل والنهار
لن أنظر إلى ذهب المساء وهو ينهر
ولا إلى الأشعة البعيدة وأنا منحدر نحو "هارفلور"⁽¹⁾
وعندما أصل، سأضع فوق لحدك
باقية من البهشية الخضراء والخلنجة المزهرة

"من ديوان تأملات"

قصيدة للشاعر بودلير

عنوان "كآبة"

حالة اكتئاب عنيفة وإعياء نفسي لشاعر مرهق جسدياً ونفسياً، ساخطاً على
وجوده برمته.

حين تشيخ السماء الواطئة والنقبة كغطاء

⁽¹⁾ هارفلور: مرفاً في جنوب فرنسا.

فوق روح تئن فريسة القلق الطويل،
ومن الأفق الذي يعائق الكون
تمطرنا بنهار أسود أشد حزناً من الليل،

حين تتحول الأرض إلى زنزانة رطبة،
حيث يطير الأمل مثل وطاوط،
فيصدم الجدران بجناحه الجافل
ويضرب رأسه بالسقوف المعنفة؛

حين ينشر المطر سحبه الكبيرة
مقلاً قضبان سجن فسيح،
ويأتي قطيع أخرس من العناكب المقززة
يأتي لينصب شباكه في أعماق أدمغتنا،

فجأة تثبت أجراس غاضبة
وتطلق نحو السماء عواءً منفرأً،
مثل أرواح تائهة بلا وطن
تغرق في الشكوى بعناد شرس.

وعربات الموتى الطويلة، بلا طبول ولا موسيقى.
تسير ببطء داخل روحي، و "الأمل"،
المهزوم يبكي، و "القلق" المبرح الظالم
ينحنى فوق ججمتي الراضخة ويزرع رايته السوداء

قصيدة تان للشاعر بيار رونسارد

"1 - عندما تصبحين عجوزاً"

في المساء، على ضوء الشمعة، عندما تشيخين
وأنت جالسة بجانب النار، تسللين وتغزلين
ستقولين وأنت تردددين أشعاري بإعجاب
"لقد تغنى بي رونسارد عندما كنت جميلة".
لن يكون عندك آنذاك خادمة لدى سمعها الخبر
وهي نصف نائمة، مرهقة من العمل،
تستيقظ على صوت رونسارد
لتبارك اسمك بالمديح الأبدي.

سأكون تحت التراب شيئاً بلا عظام
في ظلال شجر الآنس، مستسلماً للراحة
وستكونين قرب الموقد عجوزاً مقرضة
ستتدمين على ضياع حبي وعلى تعاليك الشامخ
ليتك تصديقيني فتعيشي - ولا تنتظري الغد
ونقطفي منذ اليوم أزهار العمر.

2 - سيدتي الطريفة، هيا بناَر الوردة

هيا يا حلوي، لنر إذا كانت الوردة

* أهدى رونسارد هذه القصيدة إلى كاسنيرا، ابنة مصرفي إيطالي، وهي إلى درجة معينة قصيدة أليقورية. لحت وقدمت كأغنية في أكثر من برنامج.

التي نشرت هذا الصباح
ثوبها الأرجوانى تحت الشمس،
قد فقدت، في المساء
طيات حلتها الأرجوانية
ولونها الذي يشبه لونك.

واأسفاه! انظري! في حيز صغير،
كيف تركت جمالها يتتساقط فوق
المكان، واأسفاه! واأسفاه! يا حلوتي
أيتها الطبيعة! يا لكِ من أم قاسية حقاً
لأن زهرة كهذه لا تعيش
إلا من الصباح إلى المساء.

إذن، لو تصدقيني يا حلوتي
ففي الزمن الذي يزهر عمرك
وفي أوج اخضراره الجديد
اقطفني، اقطفي ثمار شبابك
فكما أنبلت الشيخوخة هذه الزهرة
ستذبل جمالك.

□□□

د - المسرح

**١ - اللاعب الآخر، بقلم: أورين ج. آرنو
ترجمة: محمد أمين جميل الشامي**



اللاعب الآخر

تأليف: أوين ج. آرنو

■ ت: محمد أمين جمبل الشاهي ■

مؤلف المسرحية كاتب ومسرحي من الولايات المتحدة الأمريكية.
أخذت هذه المسرحية من كتاب
"Highlights of American Literature"

طباعة عام 1988.

الشخصيات

د. بيكر : مدير المدرسة، في أواخر الأربعينيات.
كورلين : والد أحد الطلبة، في أواخر الأربعينيات.
بيتر كروس : طالب في مدرسة غراري ماتيوز.

مكان وقوع الأحداث

"غرفة في السكن الداخلي التابع لمدرسة غراري ماتيوز في نيو إنجلاند.
صباح أحد الأيام في أواخر شهر حزيران".

ترتفع السستارة عن واحدة من الغرف الكبيرة في مجمع مدرسة إعدادية في نيو إنجلاند تعرف باسم مدرسة غراري ماتيوز للبنين. ورغم مظاهر الفرح الذي يعم الغرفة عادة في فترات انشسط فيها الآن مغلقة بهدوء لافت ويلف الترتيب الناتم الغرفة بجو ينبع بانعدام الهدوء. على يسار المنصة يترااءى باب كبير من خشب البلوط يؤدي إلى البهو الذي لا نراه. وفي الزاوية اليسرى الخلفية من الغرفة تتنصب خزانة كبيرة ذات دروج، وقرب

المكتب يظهر سرير صغير. على يمين السرير المنكور يوجد كرسي، ووراء السرير والكرسي مباشرة تظهر نافذة كبيرة يتسلل منها فيض من أشعة الشمس. في الخلف أيضاً (إلى يمين الصالة) هناك خزانة للكتب يتوضع على سطحها مجموعة كؤوس ذهبية رفضية، إلى جانب لوحة خشبية تستند إلى الحائط الخلفي وقد علق على هذه الألواح الخشبية عدد من الأوسمة. وقرب خزانة الكتب، عند الجدار الأيمن، يتوضع مقدم وكرسي، كما يوجد سريران إضافيان في الغرفة لهما نفس حجم السرير الأول، يستقر أحدهما باتجاه اليمين والأخر قريب من الخلف. توجد الآن حقيبتان على الأرض تتصبان ما بين خزانة النروج والسرير الأول.

لا يظهر أحد على المنصة عند رفع الستارة. لكن، في الحال، يفتح باب الغرفة ويدخل رجلان: الدكتور بيكر يتبعه كورلين. والأخير رجل في أواخر الأربعينيات، تبدو ملابسه غالبية الشمن لكنها داكنة اللون. وعلى الفور يخالج المرأة شعور أن هذا الرجل لم يعرف الفرح قط في حياته، وهو يبدو شاحباً ومتعباً، لا سيما في هذه اللحظة. يقارب عمر الدكتور بيكر عمر كورلين، وهو يرتدي البزة التقليدية لمدير مدرسة إعدادية، بدءاً من البلة الرمادية والصدار، وانتهاء بالغليون المتوازن بحنر في فمه. يبدو الدكتور بيكر فصيح اللسان وائق الخطو وقد تناولت هاتان الصفتان بحرص عبر السنين.

د. بيكر (يتسنم بطف): هذه غرفته. أعتقد أنك رأيتها من قبل يا سيد كورلين.

(يحدق كورلين بالغرفة محاولاً أن يستوعبها كلها. وبينما يقوم بذلك، يبدو أنه ظاهراً ولو أنه يحاول كبحه).

كورلين : نعم، بالطبع. زرت هذا المكان في الربيع الفائت. (يقترب كورلين من السرير الأقرب إلى النافذة. وبلاوعي منه يمرر كفه على الغطاء ممسداً أيام).

د. بيكر : عملنا على ترك أشيائه كما تركها هو، إلا أنني أراني مرغماً على القول إننا سمحنا لأنفسنا بترتيب دروجه قليلاً، لا لأنها كانت بحالة فوضى، لكن.. أنت تتفهم الوضع.

كورلين (مغمضاً): ... بالطبع.

د. بيكر : بل على العكس، كان جيفرني شاباً شديد الترتيب.

- كورلين : نعم، لقد كان كذلك، صحيح؟
د. بيكر : (يشير إلى الأوسمة والتنكارات الموجودة على خزانة الكتب) هذه طبعاً كل أوسمنته وكؤوسه التذكارية. تلك هي التي فاز بها هذه السنة في مباريات النس وفى مسابقات الجري. أعتقد أنك رأيتها جميعها أيضاً.
- كورلين : (ينتقل إلى خزانة الكتب) : أظن أنني رأيت بعضها. (يومئ إلى إحدى الكؤوس) لكن هذه جديدة، أليست كذلك؟ لرأت أنها جائزة أخرى تلقاها في لعبة النس.
- د. بيكر : هذا صحيح (بنبرة منخفضة)، لقد كان ابنك الشاب رياضياً حقاً.
- كورلين : أعرف. (يلقط الكأس ليقرأ الإهداء).
د. بيكر : لقد نقشت الهيئة الإهداء على هذه الكأس خصيصاً لأجل جيفري. سألناه عما يود أن ينفعه عليه (متضاحكاً) وكان هذا، حسب اعتقادي، مخالفاً للأنظمة قليلاً، لكننا أردنا التأكد من أن هذا سيسعده.
- كورلين : كان تصرفأً حكيناً من قبلكم.
د. بيكر : (لا يزال يتسم بلهفة) : أخشى أن لفتنا هذه قد أحراجته. لقد كان على الدوام فتى متواضعاً. وللحقيقة فقد أخبرنا بدأياً أنه لا يريدنا حتى أن نضع اسمه على الكأس.
- كورلين : على أي حال ما أراه هو أنكم فعلتم.
د. بيكر : طبعاً فعلنا ذلك. إنه أسلوبنا كي يجعله يدرك مشاعرنا تجاهه، وكم سرنا أنه كان طالباً عندنا - كما يجدري أن أقر أيضاً أنه كان رياضياً رفيع المستوى يضفي على المدرسة تميزاً، ولا يأتيانا غالباً طالب مثل جيفري في مدرسة غراري ماتيوز.

كورلين (يتسنم بومن): رأيت بعضاً من الطلبة الآخرين يلعبون، والحق أنهم جميعاً متألقون أيضاً.

د. بيكر : ربما. لكن أيّاً منهم ليس بتميز ابنك يا سيد كورلين. أريدك أن تصدق ذلك وأمل لا يساورك الظن أنني أقول ذلك بسبب ما حدث. قد لا تتاح الفرصة لنا كي نتحدث في المستقبل، أنت وأنا، على الأقل لن تكون بهذه الفرصة (مع ابتسامة) آمل لا يبدو هذا تملقاً من قبل مدير مدرسة كي يكسب الرضا، سيد كورلين.

كورلين (اضطرباً، غير مدرك لما يرمي إليه فعله): إن أكثر ما أقدر هو رغبتك في الحديث إلي عن جيفري. والحقيقة أنتي أرحب بأي شيء تود إخباري به - مهما بدا غير ذي أهمية. إنه، إلى حد ما، أحد الأسباب التي دفعتني للعودة إلى هنا، لرؤيه غرفته، لأنّ الحديث إلى معلميه، لأنّس نفس الأشياء التي كان يلمسها. حاولت عائلتي ثبي عن القدوم. قالوا لي إن هذا سيبدو وكأن موته يتحول إلى وسوس. لكنني سعيد إذ أنتي لم أصح لهم. وبظني أنه ما إن تنتهي هذه الزيارة حتى أكون قد وضعت نهاية محددة لكل شيء. هل تفهمني يا د. بيكر؟

د. بيكر : أكيد. ولهذا السبب أخبرتك كم كان جيفري محظ إعجاب. **كورلين** : لك مطلق الحرية في أن تخبرني بأشياء أخرى عنه، ما قام به، ما كان يفكّر إذ ربما تكون هذه النّظرة الأخيرة التي يتاح لي إلقاءها عليها.

د. بيكر : كان شاباً ذكياً...

كورلين : نعم، هذا شيء أعرفه.

د. بيكر : خلق لنفسه هانة شاب أنيق متحدّر من بيئة كريمة.

- كورلين : فماذا عن اهتماماته؟ ألم أن جل اهتمامه انصب على أن يصبح نجماً رياضياً؟
د. بيكر : أحسب أن جيفري كتب لك عن اهتماماته ربما.
كورلين : آه، كانت تصلني رسائل منه بالطبع، وقد قرأتها - رغم أنني أعرف آسفاً بأنني لم أعر ما تحتويه اهتماماً كافياً فقط. سبب ذلك، حسب ظني، يعود إلى أنها كانت تصلني في أوقات صعبة بالنسبة لأسفارني. أتذكر تحديداً إحدى الرسائل التي وصلت وأنا أنهي مهمة استشارية وإدارية صغيرة في لندن. لم تتح لي فرصة لقراءتها إلا بعد مرور شهر تقريباً، حينما كنت في تبرول في مهمة أخرى. يجعلك السفر على هذا النحو تغفل عن الصلات الشخصية، وإنه حسب اعتقادي، لأمر مريع.
- د. بيكر : إنني على ثقة من أن جيفري لم يشعر قط بانقطاع الصلات الشخصية معك، سيد كورلين. ولا أظن أنني أتعذر الحدود بقولي هذا.
- كورلين : هل تحدث إليك بشأنني؟
د. بيكر : مراراً. لكن عندها كان يثق بي نوعاً ما. كنا على وفاق تام، ابنك وأنا.
- كورلين : ألم يذكر أبداً أنني ربما أتجاهله - أو أنه ربما شعر بأنني أنكره؟
د. بيكر : لم يذكر، ولو لمرة واحدة، أي شيء من هذا القبيل. وقد أطربه أنك أثبتيت على فوزه بعدة جوائز. ربما، تجاوزه أسلوبه في المنافسة في كل الألعاب والتصفيات، وما هذا إلا ليقينه بأن ذلك يسعدك.
- كورلين : (إماملاً) ألم هذا اشتراك في تصفيات السباحة؟

- د. بيكر (وقد نسي نفسه): ربما. كان يعلم أنك كنت بطلاً في السباحة، والسباحة هي الرياضة الوحيدة التي كان بلاوه فيها ضعيفاً. لذا حاول وحاول و...
 (توقف مذعوراً متداركاً ما يقول).
- كورلين : ... حاول وحاول إلى أن أغرق نفسه.
- د. بيكر (بعد برهة، وبهلوء، مستعيداً رباطة جأشه): لم أعن هذا يا سيد كورلين، إيني آسف - لم أكن أقصد هذا إطلاقاً.
- كورلين (صوت بهلهل): هل كنت.. موجوداً.. عندما وقع ذلك؟
- د. بيكر : كنت في مكتبي. لكن سمعت بالأمر بعد دقائق من حصوله، فكمَا ترى، مكتبي يقع إلى جانب بناء صالة الألعاب الرياضية.
- كورلين : أعلموني أن الأمر تم بسرعة.
- د. بيكر (بهلوء، دون أن يثيره المنحى الذي اتخذه النقاش): نعم، أعتقد أن هذا صحيح.
- كورلين : قالوا إنه لم يكن هناك سباحون آخرون قربه. كان هناك بمفرده، وسط البركة لم يتعد الأمر التسنج، نقلص في عضلات المعدة، ثم غاص إلى القاع.
- د. بيكر : ما إن رأى المنقد ما حدث حتى غاص في البركة، لكن... كان جيفرى قد... مات. أقسم لك إتنا فعلنا ما بوسعنا لإعادة الروح إليه.
- كورلين : أعرف يا دكتور بيكر. لقد زودني الآخرون بتقرير مفصل. ولا أريدك أن تظن أنني ألم المدرسة. فحادثة كهذا لا يمكن أن ينتج عن إهمال. لكنه بدا واحداً من تلك الحوادث الغريبة والعجيبة التي يقرأ عنها المرء في الكتب، ويشك بامكانية حدوثها في الواقع.

د. بيكر : ما كان علي أن أقول ما قلته بشأن إصراره على دخول تصفيات السباحة. كان ذلك حماقة وفظاظة مني. ولم أكن أقصد أنه إنما سيع لمجرد إسعادك. لا يجب إلقاء اللوم على المدرسة جراء ما حدث لابنك، كما أن اللوم لا يقع عليك.

كورلين (يتكلف الابتسم) : عندما فاز بكأس بطولة التنس في الربع الماضي كتبت له رسالة مطولة أخبره فيها كم أفرجني فوزه. ربما بالغت في التعبير عن مدى غبطتي، فأراد هو أن يسعدني أكثر... حسن، ربما لا يتوجب علينا أن نناقش ذلك. (توقف). قد يبدو هذا سؤالاً سخيفاً... هل كان لجيفرى الكثير من الصديقات؟

د. بيكر (يضحك قليلاً) : بقدر ما يتوقع لدى فتى في سن الخامسة عشرة حسب ظنني، لا أكثر ولا أقل. معظم الطلاب يتوددون للبنات اللائي يدرسن في مدرسة ريردون؛ والتي لا تبعد أكثر من ميل ونصف عن مدرستنا. ونحن نقيم حفلات راقصة مع مدرسة ريردون مرة في الشهر على الأقل.

كورلين : أعتقد أنه كان يستمتع بالتعرف إلى المزيد من البنات. لم يكن محاطاً بالكثير من النساء. وماذا عن أصدقائه؟ أكان له الكثير من المقربين؟

د. بيكر : يؤسفني أنه لم تتح لك فرصة مقابلة بعضهم اليوم إذ أن معظم الطلاب، ومن فيهم شركاء الغرفة، قد غادروا لقضاء العطلة الصيفية، وإلا كنت تحدث إليهم مطولاً. لم يبق منهم إلا القليل - قلة منهن تكون عائلاتهم أكثر تساهلاً أو أنهم يمضون إجازتهم في مكان بعيد.

كورلين : لكنك سمحت لجيفرى البقاء إلى الأول من آب أيضاً على الأقل. عندما كان هنا في الصيف الماضي كتب يخبرنى

منحت له.

د. بيكر : من ناحية، كانت التسهيلات ممنوعة بالكامل له، أو على أقول إنها منحة كريمة من والده؟

كورلين : كان مما يثلاج قلبي أن أمنح المدرسة ما وسعني. تذكر، يا دكتور بيكر، أن هذه المدرسة لم تكن من أحب الأماكن في حياة جيفرى وحسب، بل كانت، في وقت من الأوقات، ومنذ سنوات عدة خلت، واحدة من أحب الأماكن في دنياى. (يتناهى كورلين على حافة السرير الأقرب إلى النافذة، ويضع يده فوق جبهته. يبدو وكأنه يجادل كيلا يكى).

د. بيكر : يخامرني شعور أن هذا الحديث يصعب الأمر عليك أكثر.
كورلين : لا... لا، بالطبع لا. (توقف، بينما يرقب الدكتور بيكر كورلين بتمعن. ثم، فجأة، يسبر كورلين رأسه بعيداً وتنعد عنه زفراة). آه. ربما كان خطئي أن عدت إلى هنا. كنت على ثقة من أننى سأتمالك قواي في هذه المواجهة. في القطار الذى أفلنى إلى هنا طفقت أكرر لنفسي مراراً أنه محظوظ من ناحية ما. كان جيفرى الشيء الوحيد الحقيقى والجميل فى حياتى. ولكننى شببت بما لدى إن لم يكن بشيء آخر، لكن الآن... بعد رؤيتى لغرفته ثانية... وحديثى إليك.. (فجأة، يتمالك نفسه ثانية. يستثير لبواحة الدكتور بيكر، ثم ينهض) اذرنى. أدرك أن هذه المقابلة تؤلمك أيضاً.

د. بيكر : أتريدنى أن أساعدك في حزم حاجياته؟
كورلين : لا، شكراً. فهذا شيء نطلعت إلى القيام به بنفسي. أريد أن أتأكد من أن كل متعلقاته سليمة. ساعيدها كلها إلى غرفته القديمة في المنزل. كم الساعة الآن؟.

د. بيكر : (ينظر في ساعته) حوالي الساعة الحادية عشرة والنصف. سنتناول الغداء معنا أليس كذلك؟.

- كورلين : لا، لن أبقى كثيراً. أريد أن أحزم أمتعته وحسب، لأعيدها إلى المنزل أريد العودة إلى بوسطن في الثانية والنصف.
- د. بيكر : إذن، تحبذ البقاء بمفردك.
- كورلين : لو سمحت. وهذا لا يتعارض مع الأنظمة، صحيح؟.
- د. بيكر : بالطبع لا. أرجو أن تمر بي قبل مغادرتك. يود الآخرون أن يودعواك.
- كورلين : شكرأ على كل شيء يا دكتور بيكر.
- د. بيكر : إن احتجت إلى شيء فسأكون في مكتبي.
- كورلين : شكرأ لك. وإن كنت أعتقد أنني لن أحتجلك في شيء.
- (يتسم الدكتور بيكر ويومئ برأسه. ثم يستدير ويخرج مسرعاً. يستدير كورلين بيطء، يعاين الغرفة كلها ثانية. يتوجه نحو خزانة الكتب ويبدأ بتفحص الأوسمة والكتوس مرأة ثانية. بعد ذلك، يتوجه نحو المكتب ويفتح الدرج العلوي. يتحقق بمحتويات الدرج لعدة لحظات قبل أن يبدأ بإخراج بعض الملابس والمقتنيات الأخرى منه ويضعها على أقرب سرير. بعد برهة، يرفع إحدى الحقائب ويضعها على السرير أيضاً. يفتح الأفقال الموجودة على جانبيها ويأخذ بوضع الأشياء في الحقيبة عندما يسل نراعيه فجأة، بلا حول منه، ويجلس على حافة السرير مرسلاً نظره عبر النافذة محققاً إلى لا شيء. توقف اللحظات، ثم يسمع طرق خفيف على الباب). تفضل. (يفتح الباب بيطء ثم يلتج بيتر إلى الغرفة. يبدو صبياً نحيلًا وعصبياً نوعاً ما، في الخامسة عشرة من عمره. يبدو في تلك اللحظات خجلاً. يرفع كورلين بصره إليه دون أن يصدر عنه أي رد فعل، مهما كان، على ظهوره. يتحقق كورلين وبيتر أحدهما بالأخر لبرهة بلا ارتياح، إلى أن يتصنع كورلين ابتسامة) مرحباً.
- بيتر : كيف حالك يا سيدتي - اعد... اعدني. آمل أنني لا أزعجك. يمكنني العودة بعد قليل.
- كورلين : لا عليك، فأنت لا تزعجنـي.

- بيتر : أنا... أنا بيتر كروس، أنت السيد كورلين، صحيح؟.
- كورلين : صحيح، كيف عرفتني؟
- بيتر :رأيتك في غرافي ماتيوز من قبل يا سيدتي. لم أعلم بوجودك إلا منذ قليل. تناهى إلى مسامعي حديث عنك بين الدكتور ادواردز والدكتور بيكر.
- كورلين (تنامي انزعاجه قليلاً بسبب التوتر الواضح على الفتى): لم لا تجلس يا بيتر؟
- بيتر : لا... لا شكرأ يا سيدتي. لا أستطيع المكوث طويلاً. سأعود إلى البيت اليوم. ستائي عمني لتصطحبني عما قليل.
- كورلين (بشرود): حسن.
- بيتر : كما أنتي لم أحزم أمتعتي بعد. وعمني تكره الانتظار. في السنة الماضية، في مثل هذا الوقت، جعلتها تنتظر ساعة بأكملها. لكنها كانت تمر على المكاتب وتخلق صداقات مع كل الموجودين. إنها ودودة جداً، عمني تلك.
- كورلين : حسن، ربما تنسح لي فرصة لقائهما.
- بيتر : متى ستغادر يا سيدتي؟
- كورلين : في الحال، على ما أعتقد... حالما أنهي من توضيب الحاجيات.
- بيتر : هل.. هل ستأخذها كلها يا سيدتي؟
- كورلين (باستغراب): هه، نعم، بالطبع.
- بيتر : كلها... والآن يا سيدتي.
- كورلين (منزعجاً قليلاً): بالطبع الآن. سأعيدها معي إلى بوسطن هذه الظهيرة.
- بيتر (توقف. يتحقق بكورلين): سيدتي... أنا... لا أعرف كيف أقول ذلك يا سيدتي؟

- كورلين : ما الأمر؟
بيتر : ... إنتي آسف يا سيدى. أعني... بشأن جيفري. أظن
أنتي لا تتقن هذه الأمور. لكنى أشعر بالحمق الآن. إلا أنتي
أرجو أن تتقبل عزائى القلبى.
(ينظر كورلين إليه، بحيرة في البداية، ثم، بعد لحظة، يفهم حرج
الفتى).
كورلين (مبتسماً) : إنك لا تبدو أحمق على الإطلاق يا بيتر. طبعاً
أنتي أتقبل مواسانتك لي.
بيتر : لا بد أن الأمر صعب عليك جداً يا سيدى. عليك وعلى
السيدة كورلين.
كورلين (بلا شعور) : لا يوجد سيدة كورلين يا بيتر.
بيتر (محرجاً من جديد) : آه، أترى حمافتنى يا سيدى. الناس دائماً
يخبروننى أنتي أقول وأفعل الأشياء الخاطئة على الدوام.
كورلين : لا يوجد ما يعيب فيما قلت يا بيتر. فمن الطبيعي وجود
السيدة كورلين.
بيتر : دائماً ما يكون التحدث عن الأموات صعباً بعض الشيء.
وأعتقد أنتي يجب أن أدرك هذا أكثر من أي شيء آخر على
اعتبار أن والدى ليسا على قيد الحياة أيضاً.
كورلين : أوه، أنا آسف جداً لذلك.
بيتر : متى توقفت السيدة كورلين؟
كورلين (يازورلار) : لا تزال السيدة كورلين على قيد الحياة على ما
أعتقد. لكنها وأنا لا... نعيش معاً. يمكنك قول هذا. وهي
تحمل كثرة جديدة هذه الأيام.
بيتر : نعم، أفهم ذلك.
كورلين : وأنت؟ أتعيش مع عمنك؟

- بيتر : منذ أمد طويل حسبما ذكر. أعتقد أن الأمر لا يُؤلم كثيراً عندما لا تقدر على تذكر من قضوا في عائلتك.
- كورلين : لا، لا يُؤلم كثيراً عندها.
- بيتر : كما أن العممة هيلينا أكثر من أم وأب بالنسبة لي، فقد أرسلتني إلى هذه المدرسة وتعتنى بكل ما يخصني.
- كورلين : صحيح، هذا شيء جيد، أليس كذلك؟
- بيتر : ... لا أجد ما يبرر إصواتي لوقتك يا سيدتي... بما أنه قلت إنك ستغادر حالاً، هل من الممكن أن آخذ شيئاً يخصني وأمضي أنا أيضاً؟
- كورلين : نعم؟ ما هو هذا الشيء يا بيتر؟
- بيتر : (توقف طويلاً بينما يتحقق كورلين بشك)؛ أقصد مضربي يا سيدتي. مضرب النساء.
- كورلين : مضرب النساء، هيه؟ هل تركته في هذه الغرفة؟
- بيتر : (يشعر بالخوف فجأة)؛ نعم يا سيدتي، تركته في هذه الغرفة. لو سمح لي الآن أن آخذه وأمضي وأعد ألا أزعجك بعد الآن.
- كورلين : (محظوظ جداً)؛ بالطبع. (يتجه بيتر بسرعة إلى نفس الدرج الذي سبق لكورلين أن فتحه في البداية وفتشه برفق). يراقب كورلين لفتق شبه زائف وهو لا يزال مضطرباً نوعاً ما. ثم، وعلى حين غرة - وبتعد - يفتح بيتر الدرج الثاني من الأعلى ينبعش محتوياته بعصبية. ويصدم كورلين بشدة لأن هذه الأشياء تخص جيفرى. وفيما يبدأ بيتر العث بالملابس الموجودة في الدرج أكثر من ذي قبل، يتقدم كورلين نحو الفتى. وعلى غير إرادة منه يجد كورلين أنه يمسك بنراع بيتر بقوسها). تمهل، ما الذي تفعله؟
- بيتر : (يتناقض مبتعداً)؛ آه، أنا آسف. أعتقد أنني عبثت بأشيائهما، أليس كذلك؟
- كورلين : (يسترجع هدوءه)؛ لا عليك، فأنا سأحزنها على أي حال. لكن

- أود أن أعرف سبب بحثك في هذه الدروج بالذات.
- بيتر : لأن مضربني لا بد أن يكون في واحد منها.
- كورلين : لم أفهم.
- بيتر : لقد استعار جيفرى مضربى فى الربع الفائت (بضحكه عصبية)، وأعتقد أنه نسي إعادته، ولأنى عاند إلى المنزل اليوم، فكرت أنه يمكننى أخذة معى.
- كورلين : (منزعجاً) جيفرى استعار مضربك؟ لا بد أنك مخطئ.
- بيتر : لا، لست مخطئاً يا سيدى. لقد استعاره فى الربع المنصرم - قبل بدء التصفيات النهائية تماماً.
- كورلين : لا يمكن أن يكون كلامك صحيحاً. لقد أرسلت لجيفرى الكثير من المال فى الربع الماضى وكان من المفترض أن يستخدم جزءاً من ذلك المال فى شراء كل معدات النتس التى يحتاجها. طلبت منه أن يشتري أفضل مضرب للنتس يجده، وألا يوفر فى النفقات، فما الذى كان يبغى من مضربك؟ (يتحقق بيتر بكورلين لبرهة، ثم ينظر بسرعة إلى الدرج الثالث من الأعلى ويفتحه. فى أعلى الدرج يظهر مضرب النتس).
- بيتر : آه، ها هو يا سيدى، هو ذا (يحاول الوصول إلى المضرب لكن كورلين يدفعه بعيداً عن المكتب برفق).
- كورلين : (مخرجاً المضرب من الدرج) : أهذا هو المضرب الذى تدعى أنه لك يا بيتر؟
- بيتر : (ياهتياج) : نعم، نعم إنه هو. والآن دعني أخذة يا سيدى.
- أخبرتك.. يجب أن أنهى حزم أمعتني. ستحضر عمتى فى الحال.
- كورلين : لا يمكننى أن أدعك تأخذة دونما إثبات أنه لك، هل تفهم؟
- يهمنى جداً أن أعيد كل متعلقات جيفرى سليمة. وهذا هو

- السبب الرئيس لرحلتي التي قمت بها ومنعت أحداً من القيام بها.
- بيتر كورلين : سجد كل أشيائه الأخرى.. سليمة. لكن هذا المضرب لي.
- بيتر كورلين : لا أستطيع أن أفهم لم يصر شاب يمتلك كل شيء على استئارة المعدات الرياضية لشخص آخر.
- بيتر كورلين (بعد لحظة، وبهدوء): إنه الشيء الوحيد الذي استعاره يا سيدتي... من أي شخص.
- كورلين (ينظر بأصابعه على المضرب): هل لي أن أسأل ما هو الشيء المميز لهذا المضرب كي يسعى إلى استعماله في التصفيات؟
- بيتر كورلين (بعد توقف طويل. يتحقق يعني كورلين مباشرة، وبهدوء شديد): لكن هذا هو الأمر. لم يستخدمه في التصفيات.
- كورلين بيتر كورلين (يضحك بعصبية): فمته استخدمه إذن؟
- بيتر كورلين : لم يستخدمه أبداً يا سيدتي.
- كورلين بيتر كورلين (يرتفع صوته رغمما عنه): فلماذا استعاره منك إذن؟
- بيتر كورلين : أخذته، إذ لم يعد قادراً على التحكم بنفسه؛ لم يستره يا سيدتي، بل أخذه.
- كورلين بيتر كورلين : أخذته؟ ألا يعني هذا أنه استعاره؟
- بيتر كورلين : لو سمح لي بأخذه وأمضي.
- كورلين بيتر كورلين (بغضب): ماذا يعني أنه أخذ مضربك؟
- بيتر كورلين : لقد.. لقد سرقه يا سيدتي. (تسع علينا كورلين غير مصدق. يبقى بلا حراك تماماً، وكذلك الصبي. توقف طويل). آسف يا سيدتي.
- اعذرني أرجوك، لقد غاب عن ذهني أنه ابنك.
- كورلين (صوته يرتجف وهو على ثغها الانهيار): اخرج من هذه الغرفة... أريدك أن تخرج من غرفته، هل تسمعني؟

- بيتر (على وشك السكاء): نعم يا سيدى. نعم يا سيدى. أعدك أن أغادر. لكن يجب أن آخذ مضربى معي. على أن آخذه يا سيدى. أنت لا تفهم. أوه، أنت لا تفهم.
- كورلين : ما أفهمه هو أنك أتيت إلى هنا وشوهدت عن قصد اسم فتى متوفى أمام والده. كيف جرئت على اتهامه؟
- بيتر : لم أقصد قول ذلك يا سيدى. لكنها خرجت مني عن غير قصد. لم أستطع منع نفسي. لم تصدقني عندما أخبرتك أنه استعاره فتوجب علي إخبارك بالحقيقة.
- كورلين : إذن، فأنت تصر على وصم ابني بالسارق.
- بيتر : لم أقل هذا. قلت إنه سرق هذا المضرب يا سيدى.
- كورلين : اللعنة توقف عن مناداتي يا سيدى.
- بيتر : آسف.
- كورلين : الشيء الوحيد الذي يجب أن تأسف له هو ما تفوحت به عن ابني. يسرق؟ لا يمكن أن تخيل أن جيفرى يفعل شيئاً كهذا... حتى ولو كان فقيراً.
- بيتر : لا شأن لي بما يكلفه شراء المضرب. كان عليه آخذ مضربى أنا.
- كورلين : ولماذا مضربك بالتحديد؟
- بيتر : لأنى كنت منافسه في إحدى المباريات يا سيدى وشعر أن فرصته ستكون أفضل إن تأكد أنتى لن أصل إلى هذا المضرب بالتحديد ليساعدنى.
- كورلين : أوه، أجد تصديق هذا أكثر استحالة من اتهامك الشنيع الآخر.
- بيتر : إنها الحقيقة يا سيدى. أترى، كان الجميع يتحدثون عنى على أنى المنافس الفعلى الوحيد له.. أعني فى التصفيات،

وكان جيفرى يعلم كم أعتمد على هذا المضرب بالتحديد في مباراتي. إنه لوالدى، وهو بمناسبة تعويذة تجلب الحظ لي. لا أستطيع فعلاً أن ألعب بدونه.. وكلما لعبت كنت أفوز يا سيدى. لكن جيفرى أخذه، لذا كان على أن أمضى وأشتري واحدا آخر. وكما حدث، فقد خسرت من المباراة الأولى.

كورلين : بالتأكيد خسرت لأنك تفتقر إلى مهارة جيفرى. لقد كان الدكتور بيكر هنا منذ برهة وأخبرنى كم كان رياضياً ماهراً.

بيتر : بالتأكيد كان كذلك يا سيدى. الحق أنه كان الأفضل في المدرسة.

كورلين : فاين؟
بيتر : لكنى لا أزال على ثقة من أن الفرصة كانت سانحة لي لأنقلب عليه في التصفيات. وقلة من الفتيان كان يراودهم نفس الشعور.. وبقى الأمر كذلك إلى أن أخذ مضربي. (يرحل كورلين بيتر للحظة، ثم يجره من يده برفق محاولاً إخراجه من الغرفة).

كورلين : (بهدوء، محاولاً الحفاظ على سيطرته على نفسه): حسن، انتهينا. سندذهب أنا وأنت لنتحدث إلى الدكتور بيكر وبعض المدرسين. أريد أن أعرف الآن إن كنت تقول الحقيقة.

بيتر : (ينقض متعدداً، بشكل مستيري تقريباً): أوه، لا. أرجوك يا سيدى لا، لا تخبرهم بما أخبرتك به. لن يسامحوني أبداً. ولن يسمحوا لي بالبقاء سنة أخرى في المدرسة. وذلك سيفطر قلب عمتي هيلينا. سيفطره بالتأكيد. ثم، لن يزدروا على قول إبني أكذب. عليهم أن يحموا جيفرى الآن.

كورلين : لا تحاول التفلت يا بيتر. أنا على ثقة من أننا لو جلسنا مع الدكتور بيكر وناقشنا القصة كاملة بروية سنكتشف صدق ما

- فألته لي.
- بيتر (يبدأ بالبكاء): عليك أن تسمح لي بأخذ المضرب والمضي. هذا كل ما يعنيني. إنه الشيء الوحيد الذي يعنيني في هذا العالم.
- كورلين : ألا يعلم المعلمون بهذه الحادثة؟ أنا على يقين من أنك ناقشت الأمر معهم طالما أن هذا المضرب يعني لك الكثير.
- بيتر : لم أستطع القيام بذلك.
- كورلين : ولم لا؟
- بيتر : إنها قصة شائكة.
- كورلين : عليك أن تخبرني يا بيتر وإلا فأنا أحذرك، سوف أخذك إلى الدكتور بيكر والآخرين.
- بيتر (يستمر في البكاء) : أرجوك، لا تكرهني على إخبارك بها.
- كورلين : أنا أصغي يا بيتر.
- بيتر (يغضي بها) : لكنه ابنك.
- كورلين : أنا أصغي.
- بيتر (يخرج صوته عن نطاق السيطرة أكثر فأكثر وهو يتحدث) : هددت بإخبار اثنين من المدرسين بالأمر، لكن جيفرى قال إن أنا فعلت فسوف ينتقم مني.
- كورلين : ينتقم منك؟
- بيتر : بنفس الطريقة التي نال بها من الآخرين. لقد تعامل معي بأسوأ أسلوب. فقد هدد بطردي. وقال إنه سيلجا إليك وأنت تهتم بأخذ كل الإجراءات الضرورية بالتحدث مع الدكتور بيكر. وقال إنك منحت المدرسة الكثير من المال وإن الجميع يصغون إليك. ولهذا خفت يا سيدى. خفت أن يفصلوني وأنا أعلمكم سرّؤم هذا عمتى هيلينا. إنها سيدة

عجز مرحة. وهي تحاول على الدوام جعل الآخرين يمرحون مثلها، لكنها في الحقيقة دائمًا وحدها. وهي تعول على كثيراً لأنني الشخص الوحيد الذي يهتم بها فعلاً.

كورلين : لا تهمني عمّاك في شيء. أريد أن أسمع ما يختص بجيفري.

بيتر : ... لقد أرعب المدرسين أيضاً، يا سيد كورلين. أحدهم، وهو السيد هولوي، ترك وظيفته بسبب جيفري، فقد كان جيفري يفعل كل ما من شأنه أن يؤذيه، كما جعل الأولاد الآخرين يكرهونه، وكان يسخر منه في وجهه إذ أنه كان يبدو غريب الأطوار أحياناً، ويرتدي نفس البدلة كل يوم يأتي فيه إلى الفصل ورماد السجائر يعلوها. لكنني أحببت السيد هولوي، فقد كان مدرساً جيداً. كنا صديقين.

كورلين : وماذا حل به؟

بيتر : إيه، عندما أتى السيد هولوي إلى الدكتور بيكر وأخبره كيف يعذبه جيفري وبكل الأمور الأخرى، لم يحرك الدكتور بيكر ساكناً تجاه ذلك. عرفت هذا لأن السيد هولوي أخبرني به قبل أن يغادر. قال إن المدرسة بأكملها ستُخرب بسبب ذلك - أي بسبب ما يفعله جيفري.

كورلين : لا يمكن أن أتصور أن مدرسة بأكملها تسير تبعاً لهوى فتى في الخامسة عشرة من عمره لأن والده كان يمنحها بعض المال. لا يمكن أن أصدق أنكم كنتم تهابونه كلكم (يجلس كورلين على حافة السرير الأقرب إلى النافذة وقد نكس رأسه).

بيتر : لم يكن الأمر يتعلق بك تماماً يا سيدي. لقد رأيناك ولم تبد لنا ذلك الشخص الذي يمكن أن يخشاه الآخرون. لكنه جيفري، هو الذي أخافنا جميعاً. الطريقة التي كان ينظر بها إليك كانت أحياناً مخيفة جداً، ورأسه يسمح أمام رأسك. كان

يبدو مرعباً صدقني.

كورلين (لا يزال رأسه منكساً، في ذهول، والتوتر داخله يزداد): ... إنك تكذب يا ولد...

بيتر : كان حوله أناس يدعونه بالطبع، والسبب في ذلك يعود إلى أنه كان يعطيهم المال أحياناً كي يساندوه. على أي حال، سواء أعطاك المال أم لا وأرادك إلى جانبه - لم تكن لنجد على قول لا.

كورلين (يعلو صوته): .. إنك تكذب...

بيتر (مستغرقاً تماماً الآن فيما يقوله): وكان يتفوه بأشياء رهيبة عنا، أحياناً وفي وجوهنا، كما فعل مع السيد هولوي. وهو أقوى من معظمها في بيته، وهذا ما جعلنا أكثر خوفاً منه. في يوم من الأيام شتمه أحد شركائه في الغرفة - شتيمة مقدعة - فما كان من جيفري إلا أن ضربه ضرباً مبرحاً فانتهى به المطاف في المشفى - أقسم على ذلك.

كورلين (يقذ سيطرته على نفسه تماماً الآن، ثم ينهض فجأة بغضب ويصفع الفتى عدة مرات على وجهه): ... كذاب.. كذاب.. كذاب... (ثم يتهالك كورلين مغلوباً على أمره على حافة السرير وقد نفن وجهه بين كفيه. يقف بيتر قريباً، جاماً تماماً. فجأة، يمد بيتر يده ليهدي كورلين لكنه يسحبها بدلاً من ذلك خائفاً. بعد فترة، يرفع كورلين نظره إليه ويعطي المضرب للفتى، وقد غص صوته بالنحيب) هاك - خذه - خذ هذا الشيء الكريه. لا يمكن أن أحافظ به الآن على أي حال. (يتتردد بيتر للحظة، ثم يمد يده ليأخذ المضرب، لكنه يسحب يديه فجأة كما لو كان قطعة مشتعلة). ألم تسمع ما قلت؟ لا أريدك قربي، إنه لك. (يأخذ بيتر المضرب بحركة سريعة وينadir الغرفة فوراً). يجلس كورلين بلا حراك يجاهد يائساً كي يهدئ من روع نفسه. ثم يمسح دموعه براحة يده وفي ذهول ينهض

ويعود إلى المكتب. ينظر إلى مقتنيات جيفرى لبعض الوقت. ينهوى على الخزانة فيتشبث بها ليسند نفسه. بعد توقف طويل جداً، يفتح الباب ثانية. يمد بيتر يده بالمضرب إلى كورلين).

بيتر (صوت بارد وحال تماماً من العاطفة): آسف. لقد اختلفت كل هذا يا سيدى. أردت فقط أن أحصل على مضرب جيفرى. (يتابع كورلين تحديقه بالفتى وقد امتلأ عيناه بالحيرة، بينما يتابع بيتر مد يده بالمضرب إليه، بجمود الميت، وتسلد الستارة ببطء).

++++++

++++++

٤ - مراجعات وأخبار ثقافية

١- كلمات أساسية، النظرية الأدبية والقيم، تودورف، جان فيرييه
ترجمة: د. غسان السيد

٢- أخبار أدبية مترجمة، صحف فرنسية،
ترجمة وإعداد: هدى انتيا



كلمات أساسية النظرية الأدبية والقيم

الحوارية⁽¹⁾ Dialogisme

تأليف: جان فيرييه

Jean Verrier

■ ترجمة: د. غسان السعيد ■

إن كتاب (نقد النقد، 1984)، هو حكم على النظرية الأدبية بين عامي (1920-1980)، وهو "رواية تعليمية"، ينتهي بالفصل الموسوم: "نقد حواري؟"، إن إشارة الاستفهام تشير إلى فرضية عمل تؤكدها منشورات تودوروف التي تلت هذا الكتاب فيما بعد. إن الكتاب المحوري الذي خصصه لعام 1981، لباحثين كان يحمل، من قبل، عنوان: "ميخائيل باختين، المبدأ الحواري"، إن عطف البيان هنا يشير إلى تعريف هذا المبدأ عند المفكر السوفييتي، لنعد حوالي عشر سنوات إلى الوراء، وسنرى التقديم لـ"ملاحظات من نفق" لدوستوفسكي، في الطبعة ثنائية اللغة لدار (أوببيه مونتين، 1972)، التي أعيد نشرها في (شعرية النثر، 1978). وعليه فإننا نعلم أن دوستوفسكي هو الكاتب الذي كان عمله في مركز اهتمام باختين. إن "نقد النقد" لا يشكل، إذن، تحولاً جذرياً، كما أنه لا يشكل عودة نحو "نوع من الإنسانية"، مثلاً يؤكد بيتراند بوارو - ديلبيش Bertrand Poirot Delpech في صحيفة (اللوموند) يوم 7/12/1984، ولكنه يشكل النتيجة لبحث طويل وصبور، لاقى خلاله مفهوم الحوارية معارضات عديدة تحت عنوانات

⁽¹⁾ هذا المقال مأخوذ من كتاب (ترفيتان تودوروف، من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ)، مؤلفه، جان فيرييه، باريس، 1995.

مختلفة، وتم تجاوزها، مثل: "بين الشكل والدلالة، والهوية والغيرية، والخاص والعام".

١. دوستوفسكي، وباختين وتعدد الأصوات.

قرأ تودوروف دوستوفسكي ضمن النص، ولم تكن هذه هي حالة كثير من قراء باختين من الفرنسيين. وهو قرأ دوستوفسكي مع باختين وضده، والذي يفهمه أحياناً بالخطأ في قراءته للروائي الروسي، وحتى في تقديم تفسيرات تعطي عكس المعنى، وهو بذلك يظهر النقد الحواري. (نقد النقد، ص 92).

في التمهيد لـ"ملاحظات من نفق"، 1972، طمح تودوروف في تجديد قراءة دوستوفسكي عبر إظهار وحدة الدلالة والشكل، ووحدة المسائل التقنية الروائية، والمسائل الفلسفية: "هل يمكن أن ندرس التقنية عند دوستوفسكي، ونغض النظر عن النقاشات الأيديولوجية الكبيرة التي تبعث الإثارة في رواياته".

ـ يدعى شكلوفסקי Chklovski أن رواية "الجريمة والعقاب" هي رواية بوليسية خالصة، مع تلك الخصوصية الوحيدة أن فعل التشويق جاء من النقاشات الفلسفية التي لا تنتهي ـ إن اقتراح قراءة لدوستوفسكي اليوم، يشكل نوعاً من التحدي إلى حد ما: إذ علينا أن نتوصل إلى رؤية أفكار دوستوفسكي وتقنياته، في وقت واحد، من دون أن نفضل إحداها على الأخرى بشكل تعسفي.

(بحوث جديدة في السرد، ص 134).

برز التحدي في أن المأساة التي قرأها تودوروف في (ملاحظات من نفق)، ليست مأساة نفسية، أو فلسفية، ولكنها "مأساة الكلام": "إن المأساة التي عرضها دوستوفسكي في، ملاحظات من نفق، هي مأساة الكلام، مع أبطالها دائمين: في هناك الخطاب الحاضر "التالي"، والخطابات الغائبة لآخرين، "هم"؛ والآتمن، والآتنت للمسمع الجاهز دائماً لأن يتحول إلى متكلم؛ وأخيراً الـ"أنا" الضمير القائم باللفظ، الذي لا يظهر إلا عندما يكشفه النطق، يفقد النص المنطوق في هذه الحالة، كل ثبات و موضوعية ولا شخصانية: لم يعد يوجد أفكار مطلقة، وجمود لا يمس لسيرورة نسيت بصورة دائمة؛ أصبحت هذه الأفكار هشة هشاشة العالم الذي يحيط بها"، (بحوث جديدة في السرد، ص 143). تستدعي هذه الخلاصة المكتفة تفسيراً، إن أهم خطابات الغائبين تحدد الأداء، الذين يسميهما دوستوفسكي أحياناً في

"ملاحظات من نفق"، يقول تودوروف: "إننا نقرأ حواراً جديلاً كان فيه المخاطب الآخر حاضراً في ذهن القراء المعاصرين. إن (أنت، أو أنت) هو أيضاً المخاطب، (ونجده كذلك عند بليزاك وعند ستاندال)؛ ويمكن أن يصبح "أنت - هم" الأعداء."

وأخيراً، إن "أنا" التي تظهر في الملاحظات هي، كما نعلم، "أنا" مزدوجة (أنا هي الآخر)، لأن كل تسمية للمتكلم تطرح سياقاً جديداً للمنطق، حيث أنا أخرى غير مسماة هي التي تتطق". ندرك من ذلك أن تودوروف يحكم بأن "إداع دستوفسكي، على المستوى الرمزي، أكبر من إداعه على المستوى النفسي".

إضاعة

مخايل باختين . المبدأ الحواري

فهرس الموضوعات

- 1 — السيرة الذاتية.
- 2 — علمية العلوم الإنسانية: العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية؛ الاختلاف في الموضوع؛ الاختلاف في المنهج؛ اللسانيات وما فوق اللسانيات.
- 3 — الخيارات الكبرى: الفردي والاجتماعي؛ الشكل والمضمون.
- 4 — نظرية اللفظ: الصيغ الأولى؛ الفرضية الثانية؛ نموذج الاتصال؛ التغير أو التنافر.
- 5 — التناصية: التعريف؛ التناصية الغائية؛ النمذجة.
- 6 — تاريخ الأدب: الأنواع؛ حالة الرواية؛ الأجناس الروائية الفرعية.
- 7 — علم الإناسة الفلسفي: الغيرية والنفسانية؛ الغيرية والإبداع الفني؛ الغيرية والتفسير؛ قائمة تاريخية تسلسلية بكتابات باختين وحلقته.
- 8 — ملحقات الخطاب في الحياة. والخطاب في الشعر؛ التمهيد للإحياء؛ الحدود بين الشعرية واللسانية؛ بنية الملفوظ.

2. الرمزي Le symbolique

لم تعد الأفكار التي أخذت ضمن هذا التوزيع الموسيقي متعدد الأصوات، ماهيات ثابتة لا تتغير، لقد دخلت في "اللعبة رمزية كبيرة". إننا نجد تحت قلم تودوروف، منذ التمهيد لـ"ملاحظات من نفق"، تفكيراً في الآلية الرمزية التي طورها في مرحلة لاحقة في (نظريات الرموز)، و(الرمزية والتفسير)، (انظر لاحقاً: الرمز، ص. 64، وما بعدها): "من الواضح أن مثل هذا التعميم تعسفي، بالنسبة إلى الأدب السابق، الفكرة دال خالص، وهي دال، من خلال الكلمات أو من خلال الأفعال، ولكنها لا تدل على نفسها، إلا إذا اعتبرت سمة نفسية. إن الفكرة، عند دوستوفسكي، وعند بعض معاصريه بدرجات مختلفة، مثل نيرفال دو ريليا ليست نتيجة لعملية تمثيل رمزية، إنها جزء لا يتجزأ منها. استخلص دوستوفسكي التناقض بين ما هو استدلالي وما هو محاكائي عبر إعطائه للأفكار دوراً مرمزاً، وليس فقط دوراً مرمزاً؛ لقد حول فكرة التمثيل ليس من خلال رفضها، أو تقييدها، ولكن بالعكس، من خلال توسيعها لتشمل مجالات كانت غريبة عنها إلى حينه – على الرغم من أن النتائج يمكن أن تبدو متماثلة –" (شعرية النثر، ص. 144).

3. لعبة الغيرية

إن اللعبة الرمزية هي العنوان المداخل الأخير لتمهيد (ملاحظات من نفق)، ضمن الطبعة الثانية، ثنائية اللغة لدار (أوببيه مونتين، 1972)، ثم ضمن (قواعد كاميرون)، وبعد ذلك، ضمن سلسلة كتاب الجيب (شعرية النثر، 1987)، كان نص هذا التمهيد يحمل، في حينه، عنواناً فرعياً هو (لعبة الغيرية)، بعد هذا برهاناً على أن الفكر، من النوع اللساني، مرتبط بشدة بالفكر الأخلاقي عند تودوروف. سمح له هذا ببناء قراءته لـ(ملاحظات من نفق)، عبر استخلاص وحدة جوانب متناقضة ظاهرياً: "إن المازوخية الأخلاقية، ومنطق السيد والعبد، والوضع الجديد لل الفكر، يشتركون جميعاً بالبنية الأساسية نفسها، وهي دلالية أكثر منها نفسية، إنها بنية الغيرية".

(بحوث جديدة في السرد، ص . 156).

في الواقع، غالباً ما تذرع النقد بمنطق السيد والعبد في شروحاته لأدب دوستوفسكي، ويرى تودوروف، وراء ذلك، فرضية أساسية مسبقة تكمن في "تأكيد الطابع الأساسي للعلاقة مع الآخر، وفي وضع جوهر الكائن في الآخر". هذا هو التفسير اللاعقلاني للمازوخية، والذي يقدمه الرواوي في القسم الأول، والذي أعجب به النقاد كثيراً: إن الرواوي يرضى بالألم لأن حالة العبودية، هي في النهاية، الوحيدة القادرة على تأمين اهتمام الآخرين به؛ وعليه فإن الكائن لا وجود له من دون المازوخية. (بحوث جديدة في السرد، ص. 155).

هذه هي أخلاقي التاريخ. إن الفرضية الأيديولوجية للنarrative الروائية واضحة: بما أنه من المستحبيل رؤية الإنسان البسيط والمستقل، يجب أن غالب فكرة النص المستقل، والتعبير الصادق للكائن معين، أكثر من فكرة أنه انعكاس لنصوص أخرى، ولعبة بين متحاورين. (بحوث جديدة في السرد، ص. 156). ثم يعرف علم الإنسنة الذي يستوج، بالنسبة إليه، الفكر. الباحثين حول الرواية، بالطريقة التالية:.... إن الكائن البشري نفسه هو الكائن المتنافر بشدة، وهو لا يوجد إلا من خلال الحوار: وفي قلب الكائن نجد الآخر. (ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص. 9).

وفي النهاية، يعنون تودوروف الفصل الذي خصصه لباختين في كتابه (نقد النقد)، (الإنساني، وما بين الإنساني).

4. الخاص والعام Le particulier et l'universel

إذا كانت كلمة (حوار dialogue) قد تخصصت، في اللغة الفرنسية، بمعنى "محادثة بين شخصين"، فإن السابقة (dia) من الكلمة يعني (الفصل) أو (عبر)، على الرغم من أن عالمة اللسانيات كاثرين كيربرات أوركتيوني Catherine Kerbrat Orecchioni، اقترحت أن نميز بين مصطلحي (trilogue)، ويعني حواراً بين ثلاثة أشخاص، و (dialogue)، ويعني حواراً بين شخصين. (انظر الحوار الثلاثي trilogue، مطبع جامعة ليون، 1944).

فهل يتعلق الأمر، عندما نتكلم عن الحوارية، والنقد الحواري، بخطابين أو بخطابات عديدة؟ لا يعطينا تودوروف، بخصوص النقد الحواري، إلا أمثلة عن (الحوارات dialogues)، (ربما باستثناء ما ورد في كتاب، نحن والآخرون).

ولكن الرواية الدستوفسكيَّة متعددة الأصوات، وعلى هذا الأساس قرأتها باختين، وتودوروف معه: "إن السمة الأكثر أهمية في المنطوق، أو على كل حال، الأكثر غموضاً هي حواريته، أي بعده التناصي... إن كل خطاب يدخل، عن قصد أو عن غير قصد، في حوار مع الخطابات السابقة حول الموضوع نفسه، ويدخل كذلك في حوار مع الخطابات المستقبلية، التي يستشعر أو يتوقع ردود فعلها. لا يمكن للصوت الفردي أن يُسمع إلا إذا اندمج في الداخل المركب للأصوات الأخرى الحاضرة من قبل. وهذا صحيح ليس في الأدب فقط، ولكن في كل خطاب أيضاً، وهكذا وجد باختين نفسه مضطراً لتقديم تفسير جديد للثقافة: تتألف الثقافة من خطابات تُخْتَفِظُ بالذاكرة الجمعية (مثل الأماكن العامة، والأنماط، والكلمات الاستثنائية)، وكل فرد مجبر على أن يتذَّذ موقفاً إزاء هذه الخطابات. إن الرواية هي بامتياز الجنس الذي يشجع تعدد الأصوات هذا، ولهذا السبب خصص باختين لها القسم الأكبر من أعماله. (ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص.8).

يبدو أن ما ركز عليه تودوروف في طروحته دوماً هو العلاقات بين العام والخاص: وهذا واضح في أعماله، بوصفه منظراً في الشعرية، حيث يسعى إلى قراءة قوانين النظرية العامة في الأدب ضمن النصوص الخاصة. ظهر له، مع باختين، وبصورة مناقضة لما كان يفكر به اللسانيون (مثل سوسر الذي لم يحتفظ من اللغة إلا بالكلام)، والأسلوبيون (الذين لم يهتموا إلا بتعبير الفرد)، أن "المفهون ليس فردياً، وهو متبدل بصورة غير محدودة، وغير مناسب للمعرفة؛ ويمكنه أن يصبح موضوع علم جديد للغة، ويجب أن يكون كذلك"، (ميخائيل باختين، ص.8).

5. تعدد الأصوات والنسبية Polyphonie et relativisme

ولكن لا يoccus الإعلاء من شأن التعددية الصوتية في النسبية، وفيما يسميه تودوروف في تفسيره لباختين في كتابه، نقد النقد، "النسبية المعممة؟" (ص.84). نشير هنا إلى أن الشروط الخاصة بطباعة أعمال باختين وترجمتها (انظر كتاب جان بيتراد Jean Peytard، ضمن سلسلة ريفيرانس)، والعمل التوسيطي الذي قام به تودوروف لم تسمح دائمًا وبسهولة بالتتابع التاريخي التطوري لفكرة باختين، خاصة آنيته. إذ لم نأخذ بعين الاعتبار (وكيف فعل غير ذلك؟)، إلا لحظة تلقى فرنسا لقسم من أعمال المفكر الذي توفي عام 1975، والتي لا تزال غير

مطبوعة، فإننا نفهم أن تودوروف يستطيع أن يطرح "الأيديولوجيا الفردية والنسبية التي تهيمن على العصر الحديث"، في كتابه (نقد النقد، 1984)، ولا تتقاضه الأحداث التي جرت منذ عام 1989، خاصة انهيار الامبراطورية السوفيتية. أعاد تودوروف قراءة الكتاب الأول الذي أصدره باختين عام 1929 عن، "شعرية دستوفسكي"، بعد أن كان قد اطلع على، "أسئلة في الأدب وعلم الجمال"، الذي نشر سنة وفاته، وعلى جزء غير مطبوع بعنوان، "علم جمال الإبداع الشفوي"، الذي ظهر عام 1979، والذي يجمع كتاباته الأولى والأخيرة، وللخص وجهة نظر باختين في الحوارية على الشكل التالي: لم تعرف الرواية الحوارية الداخلية إلا حالتين: إما أن تؤخذ الأفكار لمضمونها، وعندما تكون صحيحة أو خاطئة؛ أو أن تؤخذ بوصفها إشارات على نفسية الشخصيات. ينفتح الفن الحواري على حالة ثالثة، بعيداً عن الصحة أو الخطأ، وعن الخير والشر، مثل الحالة الثانية، من دون أن تخترل إليها، مع ذلك: كل فكرة هي فكرة شخص، تتوضع بالنسبة إلى الصوت الذي يحملها، وبالنسبة إلى الأفق الذي تهدف إليه. نجد، بدلاً من المطلق، تعددية وجهات النظر: هناك وجهات نظر الشخصيات، ووجهة نظر المؤلف المماثلة لها؛ ولا تعرف بالأفضليات أو الطبقية.

إن تجديد دستوفسكي، على الصعيد الجمالي (والأخلاقي)، يشبه تجديد كوبرنيك، وكذلك تجديد إينشتاين على صعيد معرفة العالم الفيزيائي (صور أثيرية عند باختين): لم يعد هناك مركز، إنما نعيش في نسبة عامة.

(نقد النقد، ص 90-91).

يتهم تودوروف باختين بأنه، من جهة، خلط بين حقيقة أن "أفكار المؤلف" دستوفسكي قد قدمت للمناقشة، مثلاً قدمت أفكار الشخصيات الأخرى في رواياته، وبين حقيقة أن صوت دستوفسكي ليس إلا صوتاً بين أصوات أخرى، لأنه هو خالق هذه التعددية، ومن جهة أخرى، يأخذ الاقتباس التالي من كتاب باختين في (شعرية دوستوفسكي): تجب الإشارة إلى أنه لا ينتج عن مفهوم الحقيقة الوحيدة وعي واحد ووحيد بالضرورة. يمكن أن نقبل، بصورة كاملة، أن الحقيقة الوحيدة تتطلب تعداداً في حالات الوعي.

يستخلص تودوروف من هذا الاقتباس دليلاً على أن تعددية حالات الوعي، وإن، تعددية الأصوات، "لا تفرض بالضرورة التخلص عن الحقيقة الوحيدة".

(نقد النقد، ص. 95).

وفي النهاية يجد تودوروف، عند باختين في كتابه نفسه (شعرية دستوفسكي)، رفضاً واضحاً للنسبة: "يجب القول بأن النسبة والدوغمانية تستبعدان أيضاً كل مناقشة، وكل حوار حقيقي، عبر جعلهما غير مفهدين (النسبة)، أو مستحيلين (الدوغمانية)". (مشكلات في شعرية دوستوفسكي، ص 93، ذكر الاقتباس في كتاب نقد النقد، ص 102).

يعود هذا الجهر بالرأي إلى عام 1929 (وأعيد طرحة في روسيا عام 1963)، وقد رنده تودوروف حتى في أحدث كتاباته.

6. الثقافة والثقافات Culture, cultures

هناك تغير في العلاقات بين الخاص والعام، وبين الفردي والاجتماعي (أو العالمي)، وبين الهوية والغيرية، وتغير في الحوارية، يجب البحث عنه فيما نسميه أحياناً "حوار الثقافات"، وفضل تودوروف أن يسميه "تلاقي الثقافات"، عندما مهد لعدد من مجلة (اتصالات)، خصص لهذا الموضوع، (عدد 43، 1986)، لقد طرح في هذا العدد، متلماً طرح من قبل في (غزو أمريكا)، و(مسألة الآخر، 1982)، وبعد ذلك في (نحن والآخرون)، و(الفكر الفرنسي عن التوعي البشري، 1989) طرح علاقة الفرد بالثقافات. (انظر مقالة لويس دومون) أعيد نشر هذه المقالة جزئياً في الفصل السابع من (أخلاقيات التاريخ، 1991)، العمل الذي يتبع فيه تودوروف الفكر الذي كان قد بدأ في (نحن والآخرون)، والذي التقى مع أفكار عمله (في مواجهة المطلق)، إن نشر كتاب حول غزو أمريكا، قبل عشر سنوات من الاحتفال بمرور خمسينية عام على ذلك، استطاع أن يدهش، ويبعد بعيداً عن مسألة الحوارية. إن "الاكتشاف" يحيل إلى الجغرافيا، و"الغزو" يحيل إلى العلاقات الإنسانية. إن ما يعتبره الأوروبيون اكتشافاً، ونقل حضارة إلى شعوب متواحشة، يعتبره ضحايا هذه الحملة الاستعمارية غزواً (انظر حكايات أزتيكية للغزو). (أزتيكي: متعلق بشعب الأزتيك الذي نزل قديماً في المكسيك).

إن لعبة العنوان ذات دلالة، ويمكنها أن تجعلنا نفكر بالأخلاقي بascal (إن الحقيقة قبل جبال البرينبيه هي خطأ فيما وراءها). يقوم تودوروف ، منذ الصفحة الأولى من (غزو أمريكا)، بإجراء تغييرين متوالين: من "الغزو" في عنوان الكتاب

إلى "الاكتشاف"، في عنوان الفصل الأول، ومن "اكتشاف أمريكا"، إلى اكتشاف "الآخر"، الذي تقوم به "الآنا". أريد أن أحذثك عن اكتشاف الآخر الذي تقوم به "آنا"، الموضوع ضخم وما كدنا نصوغه في عموميته، حتى رأيناها يتفرع بحسب الأصناف، وفي اتجاهات متعددة لا متناهية. يمكن اكتشاف الآخرين في ذواتهم. وأن نأخذ بعين الاعتبار أننا لسنا من طينة واحدة، وغريبين جوهرياً عن كل ما هو خارج ذاتنا: أنا هي آخر ولكن الآخرين هم أنا أيضاً: كائنات مثلّي، تفصلها وتميزها مني، وجهة نظرى بأن الجميع يعيدون، وأنا وحدي هنا. يمكنني أن أتصور هؤلاء الآخرين تجريداً وتاكيداً للصورة المادية لكل فرد، وأخر بالنسبة إلى؛ أو أتصورهم مجموعة اجتماعية مجسدة لا تنتمي إليها. ويمكن لهذه المجموعة بدورها أن تكون داخل المجتمع: النساء بالنسبة إلى الرجال، والأغنياء بالنسبة إلى الفقراء، والمجانين بالنسبة إلى الطبيعيين؛ أو أن تكون خارجه، مثل مجتمع آخر يكون قريباً منا على الصعيد الثقافي، والأخلاقي، والتاريخي؛ أو أن يضم أفراداً مجهولين، وغرباء، لا أفهم لغتهم، ولا عاداتهم، وهم غرباء إلى حد أنني أتردد، أحياناً، في الاعتراف بانتسابنا إلى الجنس نفسه. لقد اخترت هذه الإشكالية المتعلقة بالآخر، الخارجي والبعيد.. (غزو أمريكا، ص.11).

إن البحث حول الغيرية التي امتدت إلى الثقافات لا تتفق بحوث المختص بعلم الأعراض، مثلاً أو حتى بعض النقاد المتسرعين. يدرس الفصل الثاني "المستوطن المسؤول"، أي علاقة كريستوف كولومبوس بالعلماء، واللغات، وبلغات الآخرين، بصورة خاصة؛ كما يدرس آخر هو "موكتيزوما Moctezuma والعلماء"، وأخر أيضاً: كورتي Cortes والعلماء. وتودوروف نفسه يقول عن عمله إن "هذا البحث الأخلاقي هو تأمل في العلماء، وهو تأمل في التفسير والتواصل: لأن علم العلامات لا يمكن التفكير فيه خارج لعلاقة مع الآخر". وفي هذا، فإن تودوروف قريب من تيار في الفلسفة المعاصرة يمثله (ج.هابيرما斯 J.Habermas، وك.أو. أبيل K.O. Apel). يريد أن يجد أساساً لهذه الأخلاق ضمن فعل التواصل البشري نفسه.

إن المقارنة بين ثقافة الإسبان، وثقافة الهندود ليست جديدة. يهدف إسهام تودوروف إلى توسيع هذه المقارنة إلى مجال العلامات والتواصل. إن الاختلاف الأساسي الذي يراه تودوروف بين علم العلامة عند الإسبان، وعلم العلامة عند

الهنود هو أنه، إذا كان يوجد نوعان كبيران من التواصل، الأول هو التواصل بين الإنسان والإنسان، والثاني هو التواصل بين الإنسان والعالم... فإن الهندوس يعتقدون بالتواصل الآخر، بصورة خاصة، في حين أن الإسبان يهتمون بالتواصل بين الإنسان والإنسان، وهذا ما يفسره تودوروف أولاً كاختلاف بين نموذجين من الحوار: لقد تعودنا على لأنّا نتصور التواصل إلا بين البشر، لأنّه إذا كان العالم ليس كائناً، فإن الحوار معه غير منسجم (هذا إذا كان هناك حوار). ولكن ربما يكون في ذلك رؤية ضيقة للأشياء، مسؤولة مع ذلك عن إحساسنا بالتفوق الذي نشعر به في هذا المجال. سيكون المفهوم أكثر غنى لو أنه امتد ليشمل التفاعل بين الشخص ومجموعته الاجتماعية، والشخص والعالم الطبيعي، والشخص والعالم الديني، هذا إلى جانب التفاعل بين الفرد والفرد، والنوع الأول من التواصل هو الذي يقوم بدور أساسى في حياة الإنسان الأزتيكي، الذي يفسر الإلهي والطبيعي والاجتماعي عبر الإشارات، والنبؤات، ومساعدة هذا المحترف الذي هو الكاهن — العراف. (غزو أمريكا، ص.90).

يميل هذا الاختلاف بين تصور الإسبان للعلماء، وتصور الهندود لها إلى صالح الإسبان. ويرى تودوروف في ذلك سبب خسارتهم: كل شيء يجري كما لو أن العلماء، بالنسبة إلى الأزتيكين، تبنّق بصورة آلية وبالضرورة، من العالم الذي تشير إليه، أكثر من كونها سلاحاً يهدف إلى التلاعب بالأخر. (غزو أمريكا، ص.116).

إذا كان الإسبان متقوين، بصورة واضحة لا تقبل الجدال، على الهندود في مجال التواصل بين البشر؛ فإنه ليس هناك، بالنسبة إلى تودوروف، إلا شكل واحد من التواصل: "الإنسان بحاجة إلى التواصل مع العالم، بمقدار حاجته إلى التواصل مع الناس". إن نصر الإسبان "الذين تحدّر منهم جميعاً كأوريبيين وأمريكيين له أثره وهو الرفض الشديد للتواصل الإنسان مع العالم، وإلى الإيهام بأن كل تواصل هو تواصل بين البشر". (غزو أمريكا، ص.127).

ومثّلماً أنه يجب التمييز جيداً داخل المجتمعين بين تصرفات مختلفة، فإن تودوروف يقترح، لهذا، "تصنيفاً للعلاقات مع الآخرين"، يقوم هذا التصنيف على ثلاثة محاور يمكن أن نطلق عليها إشكالية الغيرية". إنه أولاً، حكم قيمة (على الصعيد الأخلاقي): الآخر جيد أو سيء، أحبه أو لا أحبه.... هناك ثانياً فعل

النَّقْرَبُ أو الابتعاد بالنسبة إلى الآخر (على الصعيد العملي): أتفيل قيم الآخر، وأندمج معه؛ أو أجعل الآخر يمتلكني، وأفرض عليه صورتي الخاصة؛ بين الخصوص للآخر وخضوع الآخر، يوجد أيضاً تعبير ثالث الذي هو الحياد أو عدم الاهتمام. ثالثاً: أتعرف إلى هوية الآخر أو أتجاهلها (وسيكون هذا على الصعيد العلمي البحثي)؛ من الواضح أنه لا يوجد هنا أي مطلق، ولكنه يوجد تدرج لا نهائي بين حالات المعرفة القليلة أو الأكثر عمقاً (غزو أمريكا، ص 223). عمق تودوروف نظرته حول حوار الثقافات، وبصورة خاصة، حول "التنوع البشري"، و"تنوع الشعوب"، من خلال التفكير في تاريخ الفكر الفرنسي من بداية القرن الثامن عشر وحتى بداية القرن العشرين، ولا يهدف هذا التاريخ إلى أن يكون تاريخاً للأفكار لأنَّه غير معروف ("إنَّ الخاص في الفكر هو أنَّ يتبين عن كائن فردي")، ولا أن يكون تاريخاً للأعمال، لأنَّ هذا خاص جداً، وإنما أن يكون حواراً مع نحو خمسة عشر مفكراً فرنسياً. إنه نحن والآخرون، نحن (مجموعتنا الثقافية والاجتماعية)، والآخرون (أولئك الذين لا يشكلون جزءاً من هذه المجموعة). إنَّ الحوار، هو في الوقت نفسه، موضوع الدراسة والمنهج، حتى وإن بدا أنَّ الحوار لا يسيطر غالباً على العلاقات الثقافية المتبادلة. نجد، على امتداد عنوانات فصول هذا الكتاب، مسألة العلاقة بين العام والخاص، والشامل والنسيبي: "العام من خلال الخاص"، و"الإنسان أو المواطن"، و"فرنسا والعالم"، و"القومية مقابل الإنسانية"، و"النسيبي و المطلق"، و"التماثل والتعدد"... النهاية المؤقتة هي "الإنسانية المعتدلة"، في الاعتراف الذي يجب أن تتمحور حوله الأيديولوجيا العالمية (وهي أيديولوجيا وحدة الجنس البشري)، والأيديولوجيا النسيبية (وهي أيديولوجيا ترفض تقديم تصنيف للثقافات المختلفة)، والذي يجب أن يفكر فيه باستمرار التنظيم بين القيم الثقافية العالمية، والقيم الثقافية المحلية. هذه هي تحديداً المهمة التي خصَّ بها تودوروف الوظيفة العقلية لمن يجمع في شخصه نشاطات العالم، ونشاطات السياسي. كتب في العدد الذي ذكر سابقاً من مجلة اتصالات: "ينطلق رجل الفعل من القيم التي يفتر، في حين أنَّ المفكر يجعل منها، في المقابل، موضوع تفكيره نفسه. إنَّ وظيفته، هي بصورة أساسية، نقدية، ولكن بالمعنى البنائي للكلمة: إنه يقابل بين الخاص الذي نعيشه جميعنا، وبين العام، ويخلق فضاء نستطيع فيه أن نناقش بشرعية قيمنا" (مجلة اتصالات، عـ43، صـ6). يشير تودوروف، في

افتتاحية الفصل الأول من (نحن والآخرون)، إلى منظورين يمكن من خلالهما مراقبة التوسيع البشري: يتعلق الأمر، بالنسبة إلى المنظور الأول، بمعرفة ما إذا كنا نشكل صنفا إنسانيا واحدا، أو أصنافا عديدة. وهذا يقود إلى اكتشاف أن "التبادل الثقافي مؤسس للثقافي"، هي صيغة منسوخة عن "التبادل الإنساني مؤسس للإنساني"، (بخصوص قراءة باختين لدستوفסקי، نقد النقد، ص.96).

أما المنظور الثاني، الذي بدأ به تودورو夫، فيطرح سؤال القيم: هل يمكن الحكم على الثقافات المختلفة، أو أن القيم كلها نسبية؟ وهذا المنظور يفرض تفكيراً من نموذج أخلاقي. إننا نرى، بذلك، أن التفكير في الحوارية والغيرية مرتبط بالتفكير الأخلاقي. (أنظر، قيم، ص.77. وما بعدها). مع ذلك لم ينسَ الأدب. في الحقيقة، إن تودورو夫 بحث في الأدب عن نموذج لكي يخرج من العقم المتبادل بين الانغلاق داخل الثقافة الخاصة، وبين التدمير الشامل لثقافة من قبل الآخر (أو تمتل، والذي هو شكل من التدمير). إن التصور الذي طوره غوته عن العلاقة بين الأدب زوده بهذا النموذج. فمن جهة، يجب عدم التخلص من الخصوصية، بل التعمق فيها حتى العثور على العام والعالمي، ومن الجهة الأخرى، يجب النظر إلى الأدب الأجنبي على أنه تعبير آخر عن العالمي. لذا من المهم أن نأخذ مثلاً من عصرنا، وليس من عصر غوته، إذا كانت رواية (منة عام من العزلة) تتتمى إلى الأدب العالمي، وذلك لأن هذه الرواية متجردة بعمق في ثقافة العالم الكاريبي؛ وفي المقابل، إذا كانت قد استطاعت التعبير عن خصوصية هذا العالم، وذلك لأنها لم تستردد في تبني الاكتشافات الأدبية لرابلي Rabelais، أو فولكнер Faulkner. (اتصالات، عـ43، ص.18، وأخلاقيات التاريخ، ص.122).

وهذا يختلف عن مفهوم "وعاء الصهر الذي بلغ أقصاه،.... حول أدب عالمي تم الحصول عليه من خلال السرقة حيث لا يعطي الواحد إلا ما امتلكه الآخرون من قبل". إن المسألة الأهم، بالنسبة إلى تودورو夫، هي جذب الآخرين وليس تصدير الذات. بعبارة أخرى "يجب مساعدة الترجمات إلى الفرنسيية أكثر من مساعدة الترجمات من الفرنسية: تدور معركة الفرنكوفونية في فرنسا نفسها، قبل أي شيء آخر. "هكذا ننتقل من النظرية إلى الاقتراح العملي.

نجد في بداية كتاب (أخلاقيات التاريخ، ص. 38-40، 1991). العرض الأكثر وضوحاً للمراحل الأربع من فهم الثقافة الأجنبية عند تودورو夫: المرحلة

الأولى: لا وجود لهوية أخرى غير هويتي. أنا ناقد أدبي، وكل الأعمال التي أتحدث عنها لا تسمع إلا صوتاً واحداً هو صوتي. إِنْتَي أهتم بالثقافات البعيدة، ولكنها كلها تشكلت، من وجهة نظري، كما تشكلت ثقافتي. أنا مؤرخ، ولكنني لا أجده في الماضي إلا صورة للحاضر.

المرحلة الثانية: أذوب لصالح الآخر، لا وجود لهوية أخرى غير هويته: سواء كنت مؤرخاً للأدب أم ناقداً، فإِنْتَي أتباهي بجعل الكاتب الذي أقرؤُه يتكلم، مثلاً هو في دخيشه، دون أن أضيف إلى كلامه أي شيء، أو أن أحذف منه شيئاً.

المرحلة الثالثة: أتحمل ثانية مسؤولية هويتي: لا أدعى، بوصفني عالماً بالأجناس البشرية، إِنْتَي أجعل الآخرين يتكلمون، ولكنني أقيم حواراً بيني وبينهم؛ أنظر إلى مقولاتي الخاصة على أنها مقولات نسبية بقدر مقولاتهم. أتخلى عن الحكم المسبق الذي يرتكز على تخيل أنه يمكن التخلص عن كل حكم مسبق... إِنْتَي أؤكد أن كل تفسير هو تفسير تاريخي (أو عرقي).... تأخذ الثانية (التعددية) مكان الوحدة؛ وتبقى الأنماط متميزة من الآخر.

المرحلة الرابعة: معرفة جديدة للأخر، ومعرفة جديدة للذات، بشكل مطلق: من خلال التفاعل مع الآخر تحول مقولاتي بطريقة تصبح فيها ناطقة بالنسبة إلينا نحن الاثنين، ولا شيء يمنع من أن تصبح محكية بالنسبة إلى الغير، إن العالمية التي اعتدت أنني ضيعتها، وجدتها من جديد في مكان آخر: ليس في الموضوع، ولكن في المشروع.



أخبار أدبية

■ ترجمة وإعداد: هدى أنتبيا ■

"الاحتفال بعام هوغو"

إنّه عام "فيكتور هوغو" في بلاد الغول⁽¹⁾ عام يجتهد في تكريم مؤسس الحركة الرومانسية الأوروبية الشاعر السياسي والمسرحي الملتم "هوغو" على امتداد مناطق متفرقة من تلك البلاد. انطلقت تلك المناسبة بمبادرة وزارة التربية الوطنية الفرنسية -على اعتبار أن المحتفى به من مواليد "بوزونسون" لعام 1802- وذلك في السابع من شباط 2002 حين استجابت مئات المدارس في أنحاء البلاد لطلب الجهات التعليمية المسؤولة بتخصيص أولى حصص الدراسة في اليوم المذكور لقراءة مقططفات من أعمال أديبها المعروف عالمياً "فيكتور هوغو"... ولتنعم الفعاليات المرافقة لهذا الحدث مختلف الأنشطة الإعلامية والجامعية والفنية كالمسارح والمعارض وصالات السينما... إحياءً لذكرى مرور (200) سنة على ولادته وإذا بعشرات البرامج الإذاعية داخل بلاد الغول وخارجها تتناول جوانب من حياة هذا الجمهوري الناشر والأكاديمي المتمرد والشاعر الرومانسي ورجل الصحافة والنائب النظامي (نسبة لحزب النظام الفرنسي يومئذ). بالتفصيل والنقد والتحليل إضافة لمسيرته الأدبية ومعاصرته لأمبراطوريتين وثلاثة ملوك وثلاث ثورات... وأفردت لمسرحه الشعري وقصائده الملحمية ورواياته ومقالاته ورسائله

⁽¹⁾تشمل تسمية بلاد الغول Gaule كلاً من فرنسا وإيطاليا... وبليجيكا ولوكسemburg وسويسرا كما حمل السيلتيون والإيبيريون من برتغاليين وإسبان ومنذ أيام الرومان لقب الغوليين في حين أطلق على منطقة بريطانيا فقط اسم بلاد الغال Galles أي "ويلز" وينسب إليها أمير "ويلز" منذ القرن الثالث عشر.

وخطاباته أبواباً شكلت الخلفية التاريخية للأحداث والمستجدات المواكبة للقرن التاسع عشر ... وتوقفت عدة إذاعات بلجيكية ونساوية وإيطالية وبلغارية عند تأشيرات "مانيفست الرومانسي" على المعركة الدائرة بين أنصار الكلاسيكية من جهة والحداثة من جهة أخرى منذ ذلك الحين ..

الم نصنع رائعته "هيرناني"- وهي دراما من خمسة فصول قدمت لأول مرة على خشبة المسرح الفرنسي يوم 25 شباط 1830 - أسطورة هذا التيار الأدبي؟! أما الأقنية التلفزيونية الأوروبية فقد تناوبت الحكومية منها والخاصة على إنتاج أفلام وثائقية تغطي محطات من مراهاقة (هوغو) وشبابه وزواجه وشيخوخته ووفاته... زواجه من "أديل" حين لم يتجاوز العشرين والتي أقامت علاقة آثمة مع "سانت بوف" وكان صحيفياً ناشطاً آنذاك وقد دعمه "هوغو" فيما بعد ليعتلي كرسياً في الأكademie الفرنسية إلى جانبه... وكان هجوم "بلزاك"- كما تفید سيرته في TF5 - على "هوغو" مع التزام "سانت بوف" الصمت ووقف كل من "شاتوبريان" و"تيوفيل غونتيه" و"جيزار دونيرفال" و"هيكتور بيرليوز" وأوجين دولاكروا" إلى جانبه قد صنع مجد هوغو الأدبي يوم معركة "هيرناني" الشهيرة.

وهو ما سلطت عليه القناة الفرنسية الأضواء مؤخراً.

أما دعمه للفقراء ومساندته للمحرومين فقد غطتها القناة البلجيكية التلفزيونية في معرض حديثها عن وصيته والتي حملت تبرعه بمبلغ 50000 فرنك فرنسي ويساوي اليوم قرابة [200.000] يورو للفقراء ...

وهي وصية أَجَجَت المشاعر الشعبية ودفعت آلاف الفرنسيين والغوليين للسير في أضخم المواتك الجنائزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يوم توفي "هوغو" في الأول من حزيران 1885 ... وقد فتح "البنطيون" أبوابه مقبرة عظماء فرنسا - خصيصاً من أجل استقبال رفاته آنذاك - وسيتابع ملابس المشاهدين الأوروبيين تلك الذكرى فوق شاشاتهم في التاريخ المذكور كما هو معد من قبل التلفزيون الفرنسي الرسمي - أما رحلة نفيه إلى "بروكسل" (بلجيكا) "ولندن" (بريطانيا) وجيري (فرنسا) وجزيرة غيرنزي قرب الشواطئ الفرنسية - وذلك إثر انقلاب 2 كانون الأول 1851 - فرغم قسوة وطأتها على "هوغو" إلا أنها دفعته لكتابه أشهر مؤلفاته "البؤساء" و"عمال البحر" و.... وتصور الأفلام الوثائقية المرتبطة برحلة المنفى كيفية لجوء "هوغو" إلى البحر حيناً وإلى عشيقته المخلصة

"جوليت درويه" حينا آخر للخروج من أرقه الليلي.. وقد تحول منزله في "غيرنيسي" إلى متحف يزوره السواح ستة أشهر في العام.. ففي ردهات وغرف الطابق الثاني من هذا المنزل سيفتح أبوابه بدءاً من 2 نيسان حتى 5 تشرين الأول 2002- دون "هوغو" مراساته واستقبل زواره ومربيه... تبادل الرسائل مع "جوليت" على امتداد نصف قرن- وصل عدد الرسائل من الحبيبة إلى "فيكتور" إلى [17000] رسالة تضمنت قصائد كتبها "هوغو" لعشوقته منذ عام 1833 - حين قامت "جوليت" بتمثيل دور الأميرة "نيفروني" في مسرحية "لوكريس بورجيا"- وانتهت بوفاة تلك الأخيرة بعد 50 سنة من الهيام والوجد وقد طبعتها دار "لافون" قبل أيام بجزئين...

وتنشر المطبوعات الحديثة الخاصة بعام "هوغو" النسخة الأصلية لتلك الرسائل ولأول مرة.. كما تنتقل كاميرات أفلام تحمل عنوان "أسطورة الرومانسية" و"سنوات هوغو" داخل المنازل التي لجأ إليها الأديب الفرنسي خلال نفيه خارج بلاده...

وكان مهرجان "البيوغرافيات" (السيرة الحياتية) الذي نظم في مدينة "تيم" الفرنسية مطلع شباط 2002 وشمل 80 أديباً مشاركاً قد أفرد نظاهره خاصة بـ "هوغو" إلى جانب معرض تواقيع أشهر الكتاب العالميين: "هوغو" و"هيمنغواي" و"زولا" و"فولتير" و"بروست"...

وهي مجموعة فريدة من نوعها عرضت على هامش مهرجان "تيم" .. هذا في حين دشت "رابطة كوبا" الناشطة في فرنسا لقاءً خاصاً للتغطية "عام هوغو" تحت عنوان "هوغو وكوبا" شارك فيه أدباء من البلدين أمثال "بول إيسترادي" و"جال سيبناسي" و "أوسينيو لييال" و "كارمن سورايز ليون" وذلك يوم الأول من شباط في قصر لوكمبورغ.. كذلك أخرجت المكتبة الوطنية لفرنسا في مستودعات كنوزها الثمينة مخطوطات تعود لأدب الفرنكوفونية الأول "هوغو" دونها بخط يده وعرضها بأسلوب سينيغرافي للجمهور "جان مارك جولييه" في حين قام "مايكل لوند سديل" بتسجيل 26 نصاً كتبه "فيكتور هوغو" يمكن الاستماع إليها بواسطة الدليل السمعي "الأوديو غايد" ..

أما الإصدارات بمناسبة مرور 200 سنة على ولادة "هوغو" فقد تجاوزت معارض الكتب الخاصة بتلك الذكرى لتضم مئات العناوين ذكر منها: "دفاتر

هوغو.. "الكتابات السياسية" (أسطولوجيا).. "مراسلات العائلة".."مئة قصيدة" ليوغو.. "سنوات هوغو" 1802-1885 (مطبوعات لاروس).. "الأعمال الشعرية" (مطبوعات الجيب).. "ألفباء هوغو" (فلاماريون) "البوم المؤدية الثانية".."عذارى فيردون" ..

ونظراً لأنواع الأنشطة الخاصة بهذه المناسبة وانتشارها وتوزيعها في عشرات الدول التابعة ل الفرنكوفونية مما لا يتسع له هذا المقال استبعدت تلك الفعاليات لترك المجال أمام نظيراتها الخاصة بأوروبا.

وعلى غرار معارض الكتب المرتبطة بـ "هوغو" التي ألفها أو تناولت أعماله وتنظم في عشرات المدن الأوروبية: "جينيف" "لوزان" "أنفير". "بروكسل" "زوما".."باريس".." يأتي معرض أعمال "هوغو" الفنية ويشمل لوحات رسمها الشاعر الرومانسي كلود "قدري" ومنحوتات خشبية "حاملة الكتاب" و"سفينة البحار" الصادبة.. ليوسع من دائرة اهتمامات هذا الأديب المبدع الغزير الإنتاج.. ولنسلط أعماله التشكيلية الأضواء على إسهاماته في مختلف المجالات الإبداعية.. إلى جانب ترجمة كتبه إلى أكثر من مئة لغة حية.. ويكتفى أن نذكر كما قالت مجلة "الباري ماش" أن "البؤساء" رائعته الأشهر ترجمت كعمل مسرحي موسيقى راقص إلى 23 لغة ويستمر عرضها على عشرات المسارح في دول الفرنكوفونية وسواءاً كما هو الحال في "نيويورك" حيث تعرض على خشبات "برودواي" منذ عام 1978 دون انقطاع وليشاهدتها أكثر من 53 مليون متفرج حتى يوم ولادته مضجع شباط 2002..

ويجمع أدباء أوروبا على أن "هوغو" هو "شكسبير" فرنسا دون منازع.. ألم تقدم "الكوميدي فرنسيز" رائعته "التأملات" للمرة الستين كعرض مسرحي وذلك منذ وفاة "هوغو" حتى الآن؟! وسيقدم المخرج والفنان والمسرحي "فيليب نواريه" اعتباراً من أواخر آذار على خشبات "الشانزيليزيه" هذا العمل من تنفيذ "فريدرريك بيبيه غارسيا".

ومن المعروف أن عشرات الأدباء العالميين انكبوا على إحياء ذكرى "هوغو" لليوم في مؤلفاتهم نذكر آراء حفنة منهم على سبيل المثال:

" TASLIMA NUSRATIN" التي وجدت في "هوغو" قرين "طاغور" شاعر الهند الأكبر وزوائزي البنغال الأول والمسرحي الهندي الأشهر.. فأعمال "هوغو" تجاوزت

الألف قصيدة شعرية والعشرين مسرحية والثماني روايات ومتلها مجموعة قصصية وألفي غنائية شعرية لحنها وكتب كلماتها بنفسه.. كذلك يمتدح الكاتب المكسيكي: "كارلوس فوينتيس" في مقالة خاصة بـ "هوغو" نشرتها "النوڤيل أوبسرفاتور" مواقف الشاعر الفرنسي المتعدد المواهب فيقول: "هوغو هو الوجه الكوزموبوليتيك للرومانسية التي افتتحت على إنكلترا وإسبانيا وألمانيا وأمريكا.. من خلال اهتماماته بالبروليتاريا والثورة الصناعية والإصلاحات الاجتماعية.. أثار إعجابي لوقفه ضد الحكم بالإعدام ومعاداته الفقر والأمية.."

أما الأديب البلجيكي "سيمون ليس" فقد نشر كتاباً خاصاً بـ "هوغو" عنوانه: "هوغو عند البلجيكيين" يشيد خلاله بموافقات الأديب.. كذلك الأمر بالنسبة للروائي البيروفيلي: "الفريدو برايس ايشينك" الذي اعترف أن أهم روائي في القرن التاسع عشر يظل هوغو.. في حين يضيف الروسي "مارك خاريتونوف": "لم يمت جان فالجان ولن تنتهي حياته في أذهان القراء لأنه نصير الفقراء والمحتجين والمعذبين على الأرض".." ويشاطره الأديب التركي "أورهان باموك" الرأي حول المسيرة الطبيعية للأديب إنساني فوق العادة.. أما، هنري بينا روبر" و"جان بول سكوت" فقد تناولا في كتابهما "معارك هوغو" دعوته للتحرر التي تعتبر اليوم أكثر معاصرة من طروح عشرات الأدباء الذين عاصروه.. ألم يتبن "هوغو" قضية تحرر المرأة والطفل ودافع عنهما وطالب بتعليمهما وذلك قبل أن يبدأ العالم بمعالجة مشاكل الجهل والأمية والفقير؟! وهي الطروح التي تناقشها حفنة من الأدباء في أمسيات وندوات ولقاءات خاصة "بعام هوغو" في باريس وسوها من المدن الأوروبية أمثال "روبير بادنر" يوم 14 آذار تحت عنوان:

"هوغو والحكم بالإعدام" وزميلته "كان ماري فوجيه" في "الشاعر فيكتور والنمساء" يوم 11 نيسان.. الخ..

من الغبار عائد..

"شيء رائع يحدث لنا".." مانشيت تصدر "البوكس ريفيو" في "لوس أنجلوس تايمز".." تمتداح أحذث روايات "رأي براديوري" وعنوانها "من الغبار عائد".." و"براديوري" صاحب "قرنهايت 451" حصل العام الماضي على ميدالية "الناشيونال بوك فاونديشن" لمساهماته في الأدب الأمريكي.. ها هو يبلغ سن 81

مطلع 2002.. لتحتفل به مدينة "لوس أنجلوس" رغم ولادته في الميديل ويست.. بعد أن وصلت أعماله إلى ثلاثين مؤلفاً و 600 قصة قصيرة و عشر مسرحيات إضافة لاقتباسات سينمائية وتلفزيونية عدّة.. عرف "رأي" الشهرة كشاعر الفنتازيا قبل أن ينتقل إلى الرواية لتحط "فرنهایت 451" في واجهات المكتبات في العالم مع نزولها إلى صالات السينما الأوروبية وإخراج الفرنسي "فرانساوا تروفو" .. تثير "من الغبار عائد" على غرار "فرنهایت 451" التي استبقت غزو الشاشات والأخبار لعالم المعرفة/ الثقافة.. ردود فعل متباينة في وسائل الإعلام الغربية. وبينما تتدحها صحفة كاليفورنيا الأدبية والأوروبية تتعرض لهجوم زميلتها النيويوركية.. هامو "تيموتى" بطل الرواية لسان حال "برادبورى" يتكلّم عن الموت والخلود رغم كونه طفلاً صغيراً.. وإذا فلسفه "تيموتى" أو "رأي" نابعة من تجربة الأديب الأمريكي حين أصيب عام 1999 بجلطة دماغية كادت أن تجعله عاجزاً.. لكن سرعان ما استرجع صحته ليعود للكتابة من جديد وليستعد لنشر رواية بوليسية هذا الصيف عنوانها "لقتل جميماً كونستانس" مع مجموعة قصصية: "مرة أخرى إلى الطريق" ومجموعة شعرية على هامش سيناريو فيلم للعام القادم عنوانه "صوت الرعد" وإخراج "ريني هارلين" ونسخة سينمائية جديدة لرائعته "فرنهایت 451" تنفيذ "فرانك دارابون"

"عن ملحق لوموند"

مطاردة السعادة

من المسرح انتقل "دوغلام كينيدي" إلى الرواية لينطلق اسمه في سماء الأدب الأنجلو ساكسوني بسرعة البرق.. ألف أربع مسرحيات عندما كان يعيش في دبلن الثمانينات (للمسرح الوطني الإيرلندي) ليتحول إلى الرواية النوع الأدبي الأكثر شعبية عبر صفتى الأطلسي... حققت "مداهمة" ثم "الرجل الذي أراد أن يعيش حياته" واليوم "مطاردة السعادة" أعلى أرقام المبيعات في المكتبات الأوروبية والأمريكية مطلع 2002 وستتحول روايته الجديدة "مطاردة السعادة" إلى السينما على غرار "مداهمة"... وقد هجر "دوغلام كينيدي" الولايات المتحدة الأمريكية مسقط رأسه ليقيم في إيرلندا منذ ربع قرن... وتنقد روايات كينيدي: أمريكا التي شبهها بالوحش... وتروي "مطاردة السعادة" قصة "كيت" التي تحضر مائة والدتها

في نيويورك لتنقى بـ "سارة" صديقة والدها الذي هجر أمها للارتباط بها فتكتشف "سارة" لابنة حبيبها "كيت" أغرب علاقة حب في ظل الماكارثية بدءاً من عام 1945 وحتى حرب فيتنام...
عن مجلة النوفيل أوبسرفاتور"

"الجمرات" الهنغارية

إنها المرة الأولى التي تتم فيها ترجمة أعمال "ساندرو ماراي" إلى اللغة الإنكليزية... وـ "ماراي" أحد طليعة الروائيين الهنغاريين في الثلاثينيات من القرن العشرين... طرده الشيوعيون من وطنه الأم عام 1948 رغم شهرته وترجمة أعماله إلى الروسية والفرنسية لينتهي به المطاف منحرفاً في "سان ديفوغو" عام 1989

تدشن روايات "ساندور" التحليل النفسي الذاتي من خلال الشخصيات وتفاعلها مع الأحداث في الأدب الهنغاري - وقد نشرت دار فيكينغ مطلع كانون الثاني 2002 رائعته "الجمرات" الصادرة عام 1942 باللغة الهنغارية - مترجمة إلى اللغة الإنكليزية.. وتناول الرواية محادثة جرت بين صديقين تم التعارف بينهما خلال دورات المدرسة العسكرية ثم افترقا لتمر سنوات قبل لقاء جديد عام 1941 .. فتعود بيهما الذكريات إلى أيام الشباب... ويشبه النقاد "ماراي" بـ "توماس مان" ...

عن مجلة "بلاي"

ذاكرة الألم

ـ مانويل ريفـ شاعر وفاصـ وـ صحـفي إسبـاني معـروف... من موـاليد عام 1957 حـصل عـلـى جـائزـة النقـ الأـدبـي عام 1990 والـ جـائزـة الوـطنـية لإـسبـانيا وجـائزـة تـورـنـتيـ بالـيسـتـيرـ عام 1996... نـشـر أـواخرـ عام 2001 روـاـيـتهـ الجديدةـ: قـلمـ السـجـارـ تـرـجمـهاـ عنـ اللـغـةـ الغـالـيـسـيةـ "رامـونـ تـشاـوـ وـسيـترـاجـ"ـ إـلـىـ اللـغـةـ الإـسـپـانـيـةـ وـالـفـرـنـسـيـةـ صـدـرـتـ عـنـ دـارـ " غالـيمـارـ "ـ قـبـلـ أـيـامـ...ـ تـسـلـطـ الـرـوـاـيـةـ الـأـضـواـءـ عـلـىـ قـصـةـ دـكـتوـرـ " دـانـيـلـ بـارـكاـ "ـ نـصـيرـ الحـزـبـ الجـمـهـوريـ أـيـامـ حـكـمـ " فـرانـكـ "

والذي يزج في السجن لنشاطه السياسي... تقوم علاقة حب بين "دانيل" و"ماريزا مللو" حفيدة أحد المهربيين الأثرياء الذي رفع شعار: "دائماً إلى جانب المنتصر"... تنتهي بإخلاص الحسناً "ماريزا" لحبيها الجمهوري الذي يؤدي به السل إلى الموت البطيء...

في السجن يلتقي "باركا" مع شاعر من غرناطة يحكم عليه بالموت على بد "ميربال" البطل السلبي في الرواية... لكن قبل إعدامه يقدم الشاعر لجلاده قلمه المصنوع من الخشب (قلم النجار) رمز رسالة موجهة للإنسانية تدعو لوقفة الضمير العالمي...

وفي مقدمة الرواية يشكر "مانويل ريفا" الشاعر "كاميلودياز باليتو" الذي استوحى من عملية اغتياله يوم 14 آب 1936 أحداث رائعته الأدبية... عن لوموند ديبلو ماتيك

الديون

نحن الآن في قلب الأمازون شمال البرازيل: يطل "راباز" الراوي بطلعنا على أحداث تجري في قريته قبل أن يصبح الناطق الرسمي لأهل (انقرية) الصامدين في وجه المالكين الكبار... يسعى هؤلاء لانتزاع الأرض من الذين يعملون بها منذ أكثر من خمس سنوات حين وصلت أفواج المهاجرين إلى تلك المنطقة التي تحيط بها الغابات الخضراء... تمضي رواية "الديون" للأديب "موريس لوموان" في سرد وقائع تجري شمال البرازيل بينما السلطات الرسمية تشق طرقاً في قلب الأمازون يتجاوز طولها ألفي كيلو متر أحياناً... ولأن القانون يبيح امتلاك أي أرض مهجورة بعد الإقامة فيها سنة وأربعاً وعشرين ساعة يستصلاح "راباز" وجيرانه من الفلاحين الأراضي الحرجية ثم يشيدون بيوتهم الخشبية بسواعدهم وعرق جبينهم ليستحقوا حماية الشرعية القانونية (زراعة أرض بور سنة ويوم واحد فقط...) لكن "السينهور": "إيمي" وبمساعدة عصابة مأجورة يسعى لترحيل هؤلاء الفلاحين وانتزاع الأرض منهم وتدمير قريتهم بعد إحراق منازلهم ومحاصيلهم... "إيمي" هذا عراب المالكين الكبار أي الإقطاعيين... لا يتوانى عن استخدام وسائل العنف والدسائس لاقتلاع هؤلاء الفقراء من أرض أصبحت محط أنظار الاحتكارات المتعددة الجنسية... وتنهي الرواية "بلا غالب

"ولا مغلوب" وهي المأساة التي تعيشها الغابة الأمازونية اليوم... وقد صدرت "الديون" عن دار الأطلنطي في فرنسا...
عن لوموند ديبولماتيك

الكسندر "فولودين" يؤرخ للقرن العشرين

ارتبطت حياة "الكسندر فولودين" الدراما نورجي والروائي والقاص الروسي على غرار مسيرته الأدبية بالمتغيرات التي شهدتها القرن العشرون... اهتم "فولودين" بتحرر المرأة كما في أعماله المسرحية: "العاملة الصغيرة" 1956 و"خمس أمسيات" 1959 "والشقراء" 1979... ساند أدباء "الموجة الجديدة" منذ ولادة تلك الحركة الأدبية عام 1970 وبخاصة "الكسندر غالين"... وعلى غرار "اكسيونوف" و"إيروفيف" احترف "فولودين" كتابة الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، نقلت مجموعة من مسرحياته إلى الشاشة الفضية "خمس أمسيات"، من إخراج "نيكيتا ميخالكوف"... أما مغامرات "طبيب الأسنان" وصدرت عام 1965 فقد تحولت إلى فيلم من تنفيذ "إيليم كليموف" بينما نقل "سيرغي غيرا سيموف": "أمهات بنات" وزميله "غورغى دانيلا" مسرحية "ماراتون خريفي"... أعجب عشرات المخرجين بأعماله وبخاصة "أوليغ إيفريمون" و"أناتولي إيفروس" و"بوريس ليو بيروف"... وقد عرض هذا الأخير مسرحية "فولودين" المعروفة: "أوركسترا الأمل الصغيرة" عام 1980 توفي الأديب الروسي خلال أعياد آخر عام 2001 في "سان بطرس سبورغ" عن عمر يناهز 82 سنة وهو من مواليد "مينسك" في "بيلاروسيا"...

عن لوموند

الترجمة هي لغة أوروبا

"لولا حضورهم لما وجدت الأدب الأجنبية" ... بتلك المقوله خرجت أعمال اللقاء الدولي الخاص بشؤون الترجمة في العالم وعقد مؤخراً في مدينة "آرل" الفرنسية. وهو الثامن عشر من نوعه وشارك فيه مתרגمون يمثلون 45 لغة مختلفة.. وحمل اللقاء عنوان "الترجمة هي لغة أوروبا" ... ويقول الأديب الشاعر والمترجم الفرنسي "ميشيل ديغي" ما من قارئ يتبع قراءة كتاب كما يفعل المترجم

الذى يدقق في الهوامش والكلمات كلمة تلو كلمة والفواصل الواردة في النص الأصلي وهو مالا يقوم به أحد باستثناء هذا الخبير في اللغات... ولا يكفي فهم المعنى لإنقاذ الترجمة الأدبية وإنما يجب التزود بمخزون ثقافي يسهم في هذه العملية التي أصبحت شبيهة "بترجمة أوزيسية" كما دعاها "ديفي"... ويضيف ميشيل: "إن مهمة المترجم مرادفة لمهمة الأديب من حيث الإبداع والموهبة فبدون المترجم لا وجود للأدب المحلي والأجنبي.. وما من أدب يستطيع الاستمرار بالواقع على نفسه بمعزل عن جيرانه لذلك كلما ذكرَ أديب يجب أن نذكر جيوب المترجم الذي نقل أو سينقل كتابات هذا المؤلف إلى اللغات والشعوب المجاورة التي لا تتكلم لغة الأديب المذكور..." وقد منح لقاء "آرل" عدة جوائز: جائزة طلاب المدارس لأفضل نص أدبي نقله أبرز تلاميذ مدارس مدينة "آرل"؛ جائزة "جمعية رجال الأدب"... أما لماذا "آرل" وليس سواها من المدن؟ فمنالمعروف أن الاتحاد الأوروبي اختار من بين تسعة جامعات أوروبية عريقة في حق الترجمة أقدمها على الإطلاق وتقع في مدينة "آرل" ليتم سنويًا التداول في لقاء شامل حول شؤون هذا الحقل الاستراتيجي بالنسبة للعلوم الإنسانية... ويمد الاتحاد الأوروبي سنويًا الجامعات التسع بالمساعدات لتدريس وتدريب وتخرج خبراء في الترجمة: أبرز فروع المعرفة وأكثرها حيوية لكونها مفتاح الحضارات....
عن ملحق لوموند.

صالونات أدبية للألفية الجديدة

إنها نافذة خارج الحاسوب وعزلته الاجتماعية، فتحتها مجموعة من العاملات في مجال الأدب للعودة إلى فنون المحاجة والنقد ولقاء الفكر بين طبعة متتنفين بعد أن كادت الأنترنيت تقضي على تلك الفنون...

بدأت تلك العاملات الأدبيات تحقق نجاحاً تلو النجاح مع نزول الشعراء إلى لائح في باريس اليوم... فيها هي "فرانسواز غاليمار" حفيدة مؤسس دار الطباعة والترجمة والنشر التي تحمل اسمها (وهي من أبرز الدور في فرنسا) تفتح صتونها الأدبي كل شهرين لاستقبال طبعة النقاد والكتاب بهدف التداول حول كتاب صدر حديثاً وقراءة مقتطفات من شعر أجنبي مترجم أو... صدر عن أية دار أجنبية (غير فرنسية) معروفة... وينضم إلى هذا الصالون الأدبي سفراء من

الدول المعتمدة وفنانون تشكيليون وأحياناً رجال السياسة الأوروبيّة كوزير خارجيّة فرنسا أو إسبانيا أو بلجيكا من الذين نشروا مؤلفات سابقاً...

ويحيي هذا اللقاء "الصالونات الأدبية" التي انتشرت في أوروبا القرن الثامن عشر في بيوتات "لويس دو فيلموران" وماري لور دو نواي" و"ماركيز شاتليه" ومدام "وديغان" و"جولي دو ليسيناس" ومدام "غوفران"... وليس "فرانسواز غاليمار" الوحيدة التي اقتبست هذا التقليد، لا بل انتقلت عدواها إلى "لوكلير ماري فرانسواز" المسؤولة عن الثقافة في مجلة "لوبوان" وكريستن أوبران" والأميرة آن دوبوربون سيسيل"

عن الإكسبريس

"كاريل تشرشل" على خطى "بيكيت"

تقرب أعمالها من روايّة "صاموئيل بيكت" و"إدوارد بوند" و"هارولد بنتر" إلى جانب تأييدها لجماعة أنصار السلم واحترافها الكتابة الدرامية.. إنها "كاريل تشرشل" التي يخرج اليوم "بيتروك" إحدى مسرحياتها الجديدة وعنوانها "إلى البعيد" على خشبات باريس.. بعد لندن ونيويورك... وسلط المسرحية الأضواء على الفتاة "جوان" التي حطت عند خالتها "هاربر" في الريف البريطاني لترى خالها يضرب رجلاً وطفلاً في منتصف الليل... ولأنها شاهدت مالا يجب أن شاهده عليها الاحتياط بالسر هكذا قالت لها "هاربر" .. وحين تكبر "جوان" تلتقي بفتى أحلامها "تود" الذي يعمل معها في ورشة لصناعة القبعات الخاصة بالجنود... تندلع الحرب لتعود ذكريات الطفولة تورق مضعع "جوان" .. وكانت المسرحية "إلى البعيد" قد حققت نجاحاً منقطع النظير في لندن على غرار "فتيات القمة" و"السماء السابعة" .. وتبلغ "كاريل تشرشل" اليوم 66 سنة.. وقد عادت إلى بريطانيا بعد إقامة طويلة في كندا لتدو دراما تورجية مقيمة في "الرويال كورت" لندن... وتنتقد مسرحيات "تشرشل" سنوات تائشر خلال عرضها في برودوبي ولندن وباريـس.

عن النوفيل أوبرفاتور



Foreign Literature Quarterly, no.110, Spring 2002, Twenty Seven Years

Contents

1-Editorial: Interaction; by Editor in chief Dr. Bouthaina Shaaban

A. Essays;

2. Comparative literature; by Dr. Abdol Salam al Ojieli.
3. The status of Baudelaire, by Paul Valery, tr. by Ziad al-Oudeh.
4. National tone and Tradition by Henry Giford, tr. by Dr. Fouad Abdol Mutalib.
5. Unveiling the other, by Forugh Farrokh Zad, by Farzaneh Milani. Tr. by Lamis Omar.

B. Short Story

6. Mrs. Dutta Writes a Letter, by Chitra Diva Karuni, tr. by Hessa Munif.
7. Bartleby, by Herman Melville, tr. by Khalid Haddad.
8. The story of a panic, by E.M. Forster, tr. by Yanal Qasseh.

C. Poetry

9. -A Spanish poet Commends Ibn Arabi by Khisos Morinosanth, tr. by Rifat Atfeh.
- \ 10. -Selections from the poetry of Sergi Yessenin tr. by Dr. Thaer Zin al Din.
- \ 11. -The poetry of Nazim Hekmat and the necessity for rediscovery, tr. by Abdol Kadir Abdolli.
- \ 12. -Selections from the French poetry, tr. by Salman Azzam.

D. Play.

- \ 13. -The other player, by Owen G. Arno, tr. by M.A. Jamil al Shami.E.:

E. News and Reviews

- \ 14. -Basic Words: Literary Theories and values by Tzifitian Todorove, Reviewed by Jan Firrier, tr. by Dr. Ghassan al Sayed.
- \ 15. -Literary News: prepared and translated by Huda Antiba.

□□

الآداب الأجنبية، العدد 110، ربیع 2002

السنة السابعة والعشرون

المحتويات:

| ر.م | العنوان | اسم الكاتب | اسم المترجم | ص |
|-------------------|---|-----------------------------------|-------------------|-----|
| 1. | الافتتاحية: التمازج والتفاعل | رئيسة التحرير : د. بشارة شعبان | | 7 |
| أ - المقال | | | | |
| 2. | الأدب المقارن بين يزيد بن مفرغ وفيكتور هوغو | د. عبد السلام العجيبي | | 13 |
| 3. | مكانة بودلير | بول فاليري | زياد العودة | 22 |
| 4. | النبرة القومية والتراث | هنري غيفورد | د. فؤاد عبد القطب | 38 |
| 5. | كشف النقاب عن آخر فوروغ فاروخزاد | فزانة ميلاني | ليسانس استاذ عمر | 50 |
| ب - القصة | | | | |
| 6. | رسالة السيدة دونا | شيرلا ديفاكاروني | حصة منيف | 83 |
| 7. | بارتلبي | هرمان ملفيل | خالد حداد | 110 |
| 8. | قصة ذعر | أي. م. فورستر | ينال قاسه | 156 |
| ج - الشعر | | | | |
| 9. | شاعر إسباني يختفي بابن عربي، مقابلة وقصائد | حسوس مورنو سانت | رفعت عصنة | 187 |

| د.م | العنوان | اسم الكاتب | اسم المترجم | ص |
|-------------------|---|---------------|-----------------------|-----|
| 10. | ختارات من شعر سيرغي يسيين | سيرغي يسيين | د.ثائر زين الدين | 202 |
| 11. | شعر ناظم حكمت وضرورة إعادة الاكتشاف | ناظم حكمت | عبد القادر عبد اللي | 218 |
| 12. | ختارات من الشعر الفرنسي | شعراء فرنسيون | سلمان عزام | 226 |
| د- المسنوم | | | | |
| 13. | اللاعب الآخر | أوين ج . أرنو | محمد أمين جميل الشامي | 235 |
| ـ مراجعات | | | | |
| 14. | كلمات أساسية، النظرية الأدبية والتقيم، تودورف | جان فيريه | د.غسان السيد | 257 |
| 15. | أخبار أدبية مترجمة | صحف فرنسية | هدى انتيا | 270 |

AL-ADAB AL-AJNAABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

العدد 110 دجنبر 2002 السنة السابعة والعشرون

General Manager

Dr. Ali Okla Orsan

Editor in Chief

Dr. Bouthaina Shaaban

Executive Editor

Dr. Nadia Khust

Editorial Board

Mr. Adnan Jamous

Mrs. Latifa Deeb

Mr. Saleh Almani

Mr. Khalid Haddad